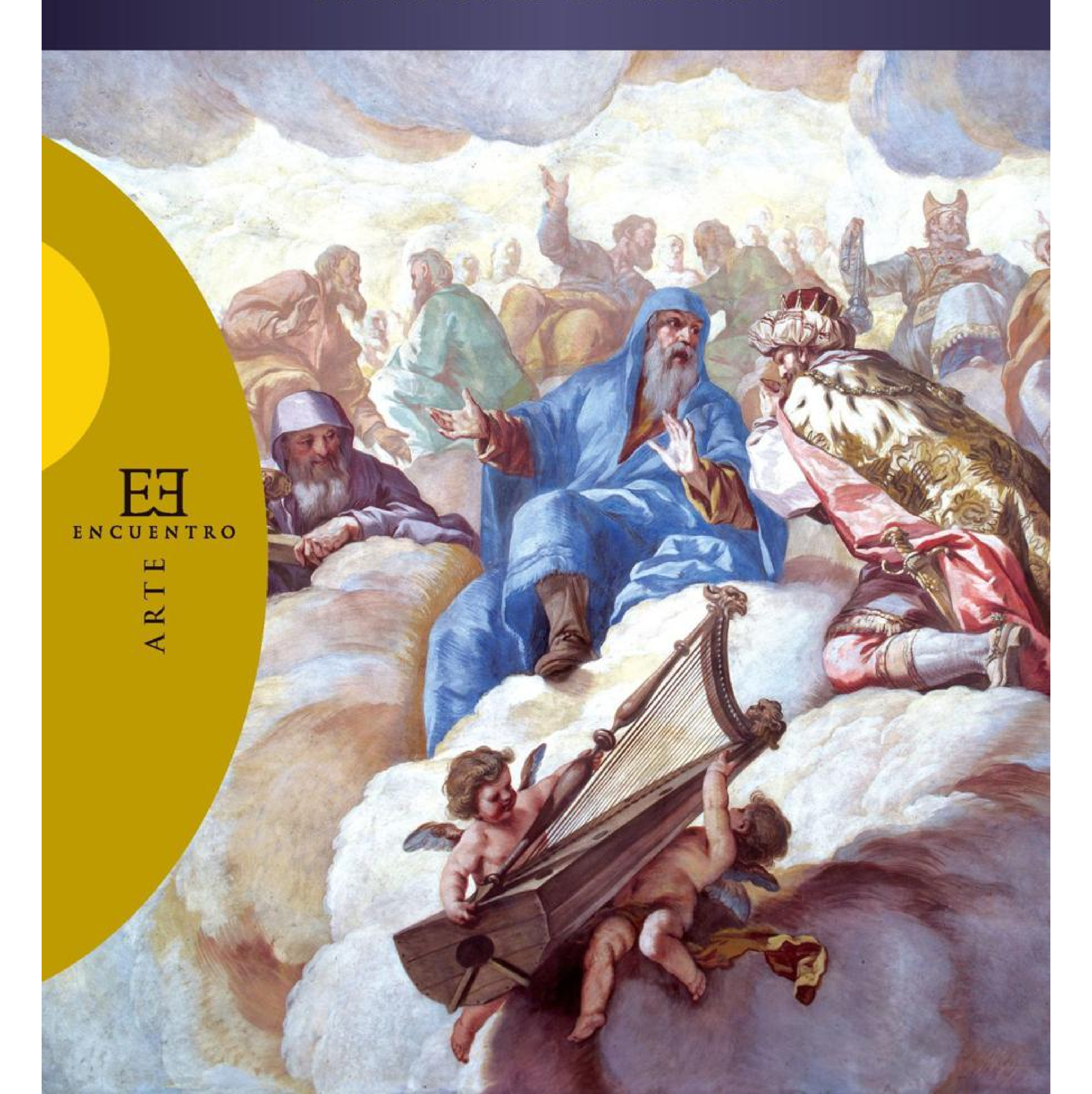
RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES

# ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA

VOLUMEN 2

CUESTIONES DE MÉTODO






Esta obra ha sido publicada con una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura para su préstamo público en Bibliotecas Públicas, de acuerdo con lo previsto en el artículo 37.2 de la Ley de Propiedad Intelectual.






ESTO ES HISTORIA

*La fuerza creadora escapa a toda denominación. Permanece en última instancia misterio. No sería misterio si no nos conmoviera hasta lo más hondo de nuestras entrañas. Nosotros mismos estamos cargados de esta fuerza hasta el último átomo de nuestro ser. No podemos formular su esencia, pero podemos aproximarnos a su fuente.*

Paul Klee, Das Bildnerische Denken, 1961

Los crecientes avances de la tecnología han hecho posible la proliferación de colecciones de libros de arte con imágenes de calidad, número y detalle que nos han acercado de forma admirable la obra de arte. La colección Ensayos Arte pretende abrir un espacio alternativo, para dar voz a las «aproximaciones», siempre imperfectas, de estudiosos y artistas que, desde distintas perspectivas, épocas y disciplinas, han afrontado la ardua y apasionante tarea de indagar la fuente del fenómeno artístico. Ensayos, en definitiva, para cultivar la mirada. Pues, como ya intuyó Claudel, «el ojo escucha».

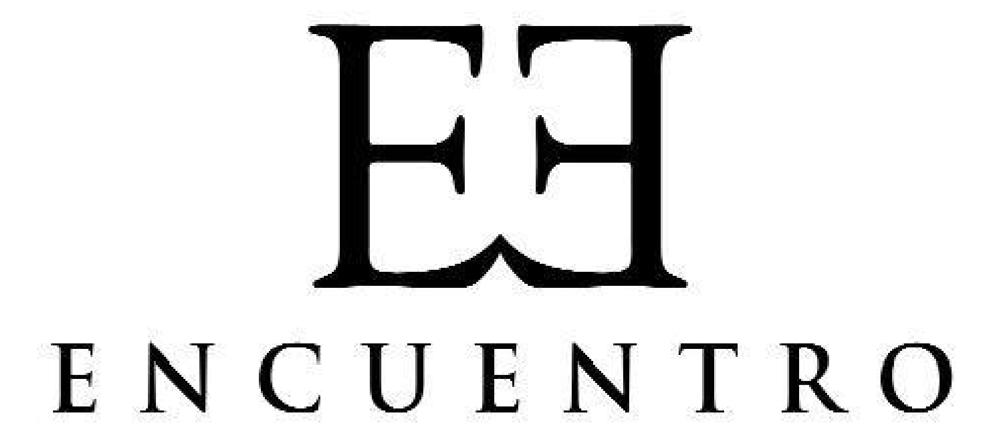
Magdalena de Lapuerta Directora Colección Ensayos Arte

**RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES**

# Iconografía e Iconología

## Cuestiones de Método

ISBN DIGITAL: 978-84-9920-659-2






Diseño de la cubierta: o3, s.l. - www.o3com.com



Para cualquier información sobre las obras publicadas o en programa y para propuestas de nuevas publicaciones, dirigirse a:

Redacción de Ediciones Encuentro

Ramírez de Arellano, 17-10.ª - 28043 Madrid

Tel. 902 999 689

www.ediciones-encuentro.es

# ÍNDICE







Un símbolo:





«David tomaba el arpa, la tañía con su mano, y Saúl sentía alivio y bienestar, pues se retiraba de él el espíritu malo».

1 Samuel 16, 23.

Una metáfora:

«Es difícil, salvo para el hombre docto, tocar tantas cuerdas, y si una sola cuerda no estuviera bien templada o se rompiera, lo cual es fácil, se arruina toda la gracia del instrumento y el excelentísimo canto resulta deforme».

A. Alciato, Emblemas, X.

*A mi familia,*

*en especial a Carolina, Alexandra,*

*Xavier, Leandre,*

*Elia y Elia.*

*También a Juan Antonio.*





# CONSIDERACIONES PREVIAS

## INTRODUCCIÓN

Posiblemente sea necesario y útil comenzar por delinear los conceptos de iconografía e iconología. Lo voy a hacer de modo breve y sintético, pensando sobre todo en el lector que no conozca el primer volumen, en donde estas cosas fueron explicadas en la introducción de un modo más extenso. Tal es así que, a aquel lector que sea conocedor de ello, recomiendo el salto hacia el epígrafe siguiente de la presente introducción para no abusar de su tiempo.

Iconografía e iconología, aún frecuentemente, son utilizados como sinónimos en la terminología científica común. No obstante sus orígenes intelectuales y sus bases epistemológicas son diferentes. Son hoy dos términos que cobran sentido en función de un método de estudio de las obras de arte a lo largo de su historia; es decir, se trata del estudio de las imágenes como una parte y como un modo, respectivamente, de entender y practicar la Historia del arte.

El vocablo iconografía deriva de los étimos griegos εἰκών —imagen, figura, representación — y γράφω —escribir, componer, designar, registrar—, y siempre ha significado propiamente descripción y clasificación de las imágenes. La iconografía es la disciplina que nos permite conocer el contenido de una figuración en virtud de sus caracteres específicos y su relación con determinadas fuentes literarias. Es la que permite entender la figura de una mujer que contempla su rostro en un espejo mientras exhibe una serpiente, como la representación de la virtud de la Prudencia, por ser convencional dicha imagen en la tradición cultural; la que certifica también el reconocimiento, en un busto escultórico, de los rasgos del emperador Adriano, en virtud de haber relacionado sus facciones con las de otras representaciones del mismo tipo; o bien, la escena de la Anunciación del ángel Gabriel a María, o la Adoración de los magos tras poner en relación lo figurado con las fuentes evangélicas.

Planteada en su sentido moderno, como aquella disciplina de la descripción y la clasificación de las imágenes, se manifiesta por primera vez en el ámbito de la investigación arqueológica, y particularmente en función de las investigaciones sobre retratística antigua. La segunda mitad del siglo XIX y los inicios del siglo XX son posiblemente los momentos de mayor desarrollo de la concepción de la iconografía como ciencia auxiliar, no sólo de la Arqueología, sino de la Historia en general, algo que aún está presente bien avanzado el siglo XX. Es especialmente en el ámbito de estudios de la Antigüedad clásica griega y romana donde la iconografía desempeña un importante papel en el ordenamiento del conjunto de obras por temas o tipos iconográficos, o por diferentes aspectos en relación con el significado de la figuración. Esta disposición de la disciplina iconográfica respondía también a las necesidades coyunturales de esta clase de estudios histórico-artísticos, ante la elemental exigencia de una lectura de las obras de arte que

fuera más allá de una descripción física —en ausencia de fotografías— y en complementariedad con ésta. Un hito muy significativo y destacado en el desarrollo de la iconografía en el ámbito arqueológico se producirá con las aportaciones de Emmanuel Loewy. Fue el primero en poner de relieve la persistencia iconográfica: los artesanos repetían un mismo esquema compositivo con arreglo a un tipo iconográfico concreto. Cuando un taller, o un artista, inventaba un modo plausible de representar algo, se codificaba en la civilización. No obstante, cada taller, o cada artesano, introducía sus pequeñas variantes o innovaciones que, con el transcurso del tiempo, podían dar lugar a transformaciones del modelo inicial. Para Loewy era preciso, cuando se estudiaba una representación, tener en cuenta el esquema iconográfico y buscar sus precedentes; y sólo así, tras dicha búsqueda, podía ser puesta en valor la aportación del artista y la posición histórica de la obra. Puso también de relieve que muchos elementos del arte griego arcaico podían ser rastreados en el Próximo Oriente. Bianchi Bandinelli, con referencia a las aportaciones de Loewy, pone atención en el hecho de la no confusión entre iconografía y afinidad estilística, ya que la coincidencia de ambos aspectos en la apreciación del historiador puede, de hecho, llegar a tergiversar muchas cosas[1]. En síntesis, la iconografía, a partir de Loewy, desempeña un papel fundamental en el desarrollo moderno de la Arqueología o la Historia del arte de la Antigüedad, permitiendo dejar atrás la tradicional escuela filológica, la cual había reducido la Historia del arte a una simple clasificación mecánica en estilos, concebidos bajo el signo de un evolucionismo semejante al biológico.

Con todo, sin ninguna duda, el desarrollo de la iconografía y en donde ésta fructificó de manera más destacada corresponde al ámbito de la tradición cristiana, en la cual hay que situar la tratadística sobre las imágenes y la definición de los tipos iconográficos por un lado, y por otro el conjunto de estudios vinculados a la llamada Arqueología cristiana.

La iconología cambia el sufijo, el cual procede de λόγοσ —palabra, revelación, discusión, razonamiento, juicio—, o bien de verbos de la misma familia léxica como λογίζομαι —reflexionar, concluir, inferir, juzgar, creer, opinar—. De este modo, el término deriva hacia lo conceptual y especulativo, aunque sin abandonar el carácter descriptivo. En suma, equivale a interpretar, convirtiéndose en la disciplina cuyo cometido propio es la interpretación histórica de las imágenes, es decir la comprensión de éstas como algo que se relaciona con situaciones y ambientes históricos en donde tales imágenes cumplieron una función cultural concreta; como documentos que permiten aproximarnos a una Historia cultural. Consciente de la diferencia existente entre describir e interpretar, vocablos éstos que definen, a la par que diferencian, respectivamente la iconografía de la iconología, G.J. Hoogeweerf, un estudioso de la iconografía cristiana, en el Congreso Internacional Histórico de Oslo de 1928, en su sección de iconografía, se refiere ya expresamente a los estudios iconológicos dándole el sentido científico y actual del término. Puso atención en el hecho de que «la clasificación metódica no era suficiente para atender a la interpretación y, por lo tanto a la comprensión completa de las obras»[2]. Apostaba Hoogewerff por un desarrollo tal de la iconografía, que necesariamente había de llevar a la iconología.

Si tomamos el ejemplo de la Adoración de los Magos del sarcófago de Castiliscar [fig. 4], podríamos, mediante un proceso hermenéutico, interpretar esta imagen como un





documento visual que, en relación con otros aspectos históricos, nos aproximaría a comprenderla dentro de un contexto cultural y, además, contribuiría a enriquecer nuestros conocimientos sobre el entorno cultural. Dentro de un proceso interpretativo del tipo de la Adoración de los Magos, entre otras cosas, se nos revela por ejemplo que, en concurrencia con determinadas exégesis patrísticas, se convierte en una afirmación de la universalidad del Evangelio —en contraste con el exclusivismo religioso del judaísmo—, algo que los primitivos cristianos se empeñaban en proclamar; o también puede ser comprendido como un tema salvífico, ya que se trata de una imagen perteneciente al contexto funerario[3]. Muchas otras consideraciones se pueden hacer en un proceso de diálogo que establece el historiador entre la imagen y el contexto histórico. Con todo ello estamos ante la iconología, que es, por un lado, un enfoque metodológico de la Historia del arte, alternativo a otros, como el formalismo o la sociología del arte; por otro, un modo de construir o de hacer aportaciones a la Historia cultural, tomando ésta como un ámbito en donde las diferentes disciplinas humanísticas se pueden relacionar entre sí.

***

El conjunto del primer volumen tuvo por objeto exponer el desarrollo del pensamiento iconológico, partiendo de las investigaciones de Aby Warburg y observando su paulatina definición en su entorno más próximo hasta llegar a la sistematización clásica de Erwin Panofsky y las revisiones correspondientes a E.H. Gombrich y sus discípulos. Dispuse también un prefacio al conjunto de mis dos volúmenes en donde traté de exponer los grandes objetivos del intento, así como el ánimo que me impulsó a la redacción de todo este trabajo, el cual se basa en unos principios y unas convicciones sobre el sentido que tiene la Historia del arte. Quise allí poner de relieve algunas cosas, las cuales deben ser tenidas muy en cuenta por el lector que tiene en sus manos este segundo volumen, lo que me impele a retomar aquí alguna de las ideas esenciales. La principal es que la imagen ha desempeñado funciones culturales a lo largo de la historia, siendo un fenómeno visual vivo que opera en ésta transformando aspectos de la vida del hombre y de la sociedad. Y no sólo se trata de la imagen, también de la palabra; imagen y palabra son los dos medios más importantes de la cultura, y ambos deben ser estudiados en una relación interdisciplinar. Por lo tanto, la Historia del arte, disciplina que se ocupa del estudio de las imágenes, debe ir dirigida hacia la Historia cultural, lugar en donde coincide con otras disciplinas humanísticas. Reivindicar críticamente la iconología en este papel, y reivindicar también su capacidad integradora para liderar la Historia del arte —algo que jamás lo ha llegado a hacer en el ámbito español—, constituyen las dos ideas centrales, o los dos grandes retos planteados en esta obra.

Todo esto es fundamental para comprender el sentido que tiene este segundo volumen. El alcance y los límites de la metodología iconológica comportan el establecimiento de un principio, o una base, que afecta a la misma concepción de la Historia del arte. Este principio se opone frontalmente a la tradicional y ya caduca concepción de la disciplina histórico-artística como algo que tiene sentido como un determinado proceso de cambios y de conquistas formales y técnicas verificadas dentro del abstracto e inestable ámbito del estilo. Como alternativa, trataremos de comprender el arte, en su historia, partiendo del mismo fundamento humano previo a su constitución formal: el contenido, el concepto,

intencional o inducido, algo que da su principal razón de ser y su sentido a la obra artística, y que implica también el conjunto de valores poéticos, o sentido estético, gracias a todo lo cual puede decirse que el arte ejerce una función cultural. Es de este modo como va a ser aquí encajada la definición del arte clásico —ámbito propio de los estudios iconológicos—, como algo que comienza a ser articulado a partir de la narración, no así a partir del concepto de mimesis o imitación de la naturaleza. Me esforzaré en tratar de poner de relieve que la mimesis, algo ciertamente característico y propio del arte clásico, es realmente una consecuencia derivada del querer narrar y describir cosas por medio de la imagen, no así la causa inicial del desarrollo de la representación clásica. La mimesis no es sino un efecto: la vía mediante la cual el artista, desde la revolución griega, propone narrar acontecimientos y describir acciones de acuerdo con el entendimiento racional. Afirmar lo inverso en el sentido de causa y efecto, significa confundir, como habitualmente se hace desde una mentalidad formalista, arte clásico con clasicismo. Dicho con otras palabras, el desarrollo del arte visual clásico no debe de ser entendido como un concreto desenvolvimiento de la imagen en el ámbito de los valores formales de la representación —por ejemplo, el progreso naturalista en la conquista de la anatomía del cuerpo humano en la escultura o en la pintura griegas—, sino como una progresiva conquista en los valores racionales de la expresión y de la comunicación, o bien en la belleza racional de los episodios narrativos y descriptivos. Esta cuestión será abordada en el primer capítulo y debe ser fijada como la piedra angular que mantiene en pie todas las demás reflexiones que vamos a ir haciendo.

***

Por último, creo también conveniente anunciar una consideración importante que va a ser tratada también en este segundo volumen: el símbolo, lo que en realidad conduce a tener en cuenta ámbitos disciplinares paralelos a la Historia del arte, con los cuales la iconología puede establecer cierta relación. Seria, por ejemplo, el caso de las disciplinas participantes de la arquetipología del Círculo de Eranos. Es por ello que convenga saber diferenciar lo que es el universo del símbolo del universo de la metáfora o del símil.

Diego de Saavedra Fajardo dedica una de sus Empresas políticas a la imagen del arpa como metáfora del Estado. Explica que en éste preside un entendimiento —el príncipe—, gobiernan muchos dedos —los ministros—, y obedecía «un pueblo de cuerdas, todas templadas y todas conformes en la consonancia». Evidentemente, es ésta la doctrina del Estado absoluto, concebido a partir de unos principios instituidos desde el poder en donde no cabe la discrepancia: el ciudadano no puede obrar por libre, sino que debe acordar su voluntad a las exigencias de la autoridad. Mas para conducir tales cosas era necesario para el príncipe el saber del buen gobierno: «Muchos ponen las manos en esta arpa de los reinos, pocos saben llevar los dedos por sus cuerdas, y raros los que conocen su naturaleza y la tocan bien»[4].

Si vinculamos este concepto de Saavedra al de Alciato, citado al inicio de este libro bajo la imagen del arpa, según el cual las cuerdas del instrumento —la cítara, concretamente, en





el caso de Alciato— deben estar bien templadas para que resulte buena armonía[5], podríamos convenir con que estos instrumentos de cuerda, como metáforas, mantienen un código icónico en cuanto a su significado, que podría traducirse así: la armonía o acuerdo que debe animar un conjunto de elementos individuales. De este modo, las imágenes pueden ser artificiosamente dispuestas, resultando útiles para la retórica, bien sea ésta discursiva a través del texto o de la palabra, bien lo sea a través de lo visual, o de ambos conjuntamente como solía ser habitual. Nuestra cultura clásica, en especial durante la etapa barroca, fue especialmente sensible a todo esto, de modo que la imagen visual de un instrumento de cuerda, dispuesta en determinado contexto, en virtud de su código, nos ofrece una clave de lectura para aproximarnos a su comprensión. Otra cosa diferente será el establecimiento de un riguroso control del juicio con el fin de que dicha comprensión no conduzca a una fantasía imaginativa del intérprete. Es ésta otra cuestión importante que será abordada también en estas páginas; en realidad, se trata de uno de los puntos más frágiles que presenta la iconología como modo de conocimiento en el marco de la Historia del arte.

Por otro lado, más allá de la noción de metáfora, establecida también como código icónico, cuestión de la que nos servimos para tratar de comprender la intertextualidad en los usos retóricos, tendríamos también la noción de símbolo. Las corrientes realistas de pensamiento tienden a conformar como sinónimos, o equivalentes, términos tales como símil, metáfora y símbolo. Mas la iconología descansa sobre una base gnoseológica idealista, no así realista. En este sentido, cabría preguntarse si puede resultar conveniente esta confusión terminológica, que de hecho se ofrece de modo frecuente en los estudios iconológicos. Es esta una cuestión que abordaremos en su lugar; trataremos de diferenciar retórica visual de simbolismo, y por ende artificio retórico de símbolo. La misma imagen del arpa, en manos del rey David, tomada dicha imagen del texto bíblico, no puede ser considerada como una simple imagen retórica, sino un símbolo del bien y de la retirada del espíritu de la maldad en Saúl[6]. Tendremos que abordar el concepto de símbolo, algo nada fácil, puesto que en él confluyen no sólo posicionamientos gnoseológicos diferentes, también disciplinares.

Para hacernos una idea de la complejidad del problema, bastará con que nos pongamos a reflexionar si, ante la imagen del Agnus Dei, sería lo mismo decir que se trata de un «símbolo de Cristo» que de una «metáfora de Cristo»; o ante la imagen del arco con dovelas de piedra, como aparece en la Empresa XXXV de Juan de Borja, en donde significa la amistad, si cabe hablar igualmente tanto de una «metáfora de la amistad» como de un «símbolo de la amistad»[7]. La cuestión realmente está en si resulta apropiado tratar como símbolo la imagen del arco de piedra, y por lo tanto equiparar tal cosa a la imagen del Cordero, que evidentemente no es una simple metáfora sino un símbolo que funciona dentro del contexto religioso. Cabría del mismo modo preguntarnos si la imagen del puercoespín, empresa del rey de Francia, es una metáfora o un símbolo de éste. Creo que sería más justo tomar esta última imagen más como una metáfora o un artificio retórico que como un símbolo. El mundo del símbolo es completamente diferente del mundo de la retórica, aunque muchas veces presenten coincidencias, por lo que convendría mantener la diferencia.

Estas y otras muchas consideraciones brindan un conjunto de reflexiones que cabe encajar como «cuestiones de método», las cuales creo necesarias si pretendemos que la iconología pueda aspirar al liderazgo y al gobierno de la Historia del arte. En este sentido, tendrá especial importancia lo referido a la didáctica de la Historia del arte. Aquí trataré de disponer las bases sobre las cuales articular la formación de los conceptos por medio de los cuales orientar la didáctica. Así mismo, observaremos el papel de la iconología en el ámbito de la conservación y restauración del patrimonio artístico. La didáctica y la intervención en el patrimonio artístico constituyen dos ámbitos medulares en donde se proyecta la moderna Historia del arte, y en ambos tiene la iconología un modo de posicionarse y mucho que proponer.





# REFLEXIONES EN TORNO A CONCEPTOS CENTRALES EN LA ESTRATEGIA ICONOLÓGICA

La iconología dispone de unos conceptos propios que, desafortunadamente, no siempre se han concretado por medio de una adecuada terminología en el panorama histórico-artístico español, debido en gran parte a la tardía implantación del método en las últimas décadas del siglo XX. Paralelamente, el formalismo, muy vinculado a las actividades de los conocedores y en general a la Historia del arte desarrollada en España, que ha liderado el estudio de las artes visuales —o figurativas— durante décadas, ha impuesto unos criterios sobre el conocimiento del fenómeno artístico, y en consecuencia unos términos, que sencillamente han cristalizado como fósiles en las inercias con que en nuestro país se aborda el estudio de las artes en todos los niveles, lastrando de modo considerable el tejido de la Historia del arte ante cualquier empresa renovadora. La atención hacia la iconografía y la iconología, que comenzó a tener relevancia en la investigación española a partir de los años 70, ha tenido que sufrir estos lastres, los cuales no sólo han entorpecido sensiblemente una nueva y decidida revisión conceptual, sino incluso fomentado cierto desprestigio hacia las nuevas actitudes, dificultando aún más el desarrollo de esta sensibilidad metodológica.

En el presente capítulo, se abordan algunas de las cuestiones que en mi opinión deben de ser encajadas en la mentalidad de quien se ocupe de esta clase de estudios; es evidente que son necesarias ciertas regularidades que permitan un óptimo desenvolvimiento cognoscitivo. Es evidente, también, que todo intento de establecer regularidades generales debe, necesariamente, estar sometido a crítica, puesto que nos movemos siempre en el terreno de las hipótesis permanentes, proceso éste propio de toda ciencia. Las cuestiones que se plantean y que de algún modo trato de resolver aquí, por muy claras que en algún caso puedan sernos —en ello me voy a empeñar—, deben siempre ser tomadas con la provisionalidad propia de toda categoría general, válida en principio para todos los casos, pero inválida a partir del momento en que un nuevo caso no la comparta y nos exija el planteamiento de una nueva definición.

Comenzaremos por abordar algunos argumentos terminológicos que afectan a conceptos tales como imagen y tipo iconográfico. Creo, por ejemplo, que no puede admitirse la confusión de la Adoración de los Magos con la Epifanía, ya que una cosa es un tipo iconográfico muy definido y otra una celebración litúrgica. En este sentido, se ha generalizado en el panorama histórico-artístico español el intitular obras o asuntos, cuyo tipo es la Adoración de los Magos, como Epifanía. Sin duda al lector le puede incluso resultar familiar la expresión Retablo de la Epifanía, como título impuesto a una obra por los especialistas en estudios de corte catalogatorio y atribucionístico. Tampoco creo que deba ser admisible el referir el tipo iconográfico o simplemente el contenido de una obra pictórica, como el motivo de ésta; el vocablo motivo, tiene un empleo muy específico desde la sistematización panofskiana del método y es algo que no se tiene demasiado en cuenta. Tampoco puede ser confundido tipo iconográfico con esquema compositivo y, así mismo, el estilo no es un aspecto fundamental en el análisis iconográfico de una pieza, aunque puede influir en la configuración de la iconografía. Hoy, cuando las exposiciones

sobre arte suelen ser el pretexto para exhibir en sus catálogos estudios específicos de obras, constituyen éstos un muestrario en donde este tipo de atropellos se constatan con visible evidencia.

La iconología, como alternativa a otras metodologías que se ocupan de los fenómenos artísticos de la civilización occidental, tiene un alcance propio y unos límites. En este sentido, entraremos también a considerar la representación, en sus vertientes conceptual y narrativa, como ámbito específico de la iconología, con todo lo que comporta de profundización en otros juicios: arte conceptual, arte clásico —narrativo, mimético—, clasicismo, etc. Es ésta la reflexión central del presente capítulo, puesto que a mi entender el concepto de representación, vinculada a la definición del arte clásico como propuesta artística articulada a partir de la narración, constituye la piedra angular de la iconología como motor de revisión y replanteamiento de muchos conceptos estéticos que hoy se tienen como indiscutibles. Más allá de esto, el contraste entre cualidades expresivas y cualidades significantes, intervinientes en la visualidad artística, constituye también un punto de contraste que permitirá responder a cuestiones tales como ¿por qué la iconología no funciona, en general, en el estudio del arte formal —y nunca mejor dicho— del siglo XX? Nos ocuparemos también en esta reflexión de la relación de la imagen visual con la literatura, así como de la reivindicación iconológica de los estudios sobre emblemática. Terminaremos con la necesaria consideración del concepto de estilo para poder así encajar éste en el interior de la dinámica de los estudios sobre iconología.





*Precisión de términos*

Cualquier disciplina consolidada dispone siempre de una terminología precisa para todas sus acciones, la cual es compartida por la generalidad de los miembros que forman la comunidad científica. Voy aquí a aproximar un análisis sobre algunos conceptos centrales en los estudios iconográfico-iconológicos con la intención de perfilar la terminología, o, en su caso, formalizar posturas para eventuales debates. Estas reflexiones las voy a articular alrededor de los siguientes ejes terminológicos: imagen y visualidad, motivo, tipo iconográfico, esquema compositivo, tema de encuadre y estereotipo iconográfico[1]. Existen otros ejes de reflexión fundamentales, uno de los cuales es el de símbolo que, por su complejidad, requiere una atención diferente, al cual dedicaremos una aproximación en el capítulo siguiente.

Comenzaremos por imagen y visualidad. De entrada, ha de tenerse en cuenta que la verdadera naturaleza del concepto imagen es algo complejo y un problema que debe ser abordado desde la filosofía. No vamos a entrar en este terreno. Como ha señalado W.J.T. Mitchell, la cuestión de la naturaleza de las imágenes es hoy semejante al de la naturaleza del lenguaje, y aunque en cada caso hayamos tenido grandes aportaciones sintéticas —Saussure y Chomsky en el lenguaje, así como Panofsky y Gombrich en la imagen—, la cuestión dista aún mucho de ser resuelta[2]. Nos conformaremos por el momento, como ha hecho este pensador de los Estudios visuales, con advertir que la imagen es algo que comprende una gran variedad de cosas y que todas estas cosas no necesariamente tienen algo en común. Las imágenes pueden registrarse como algo perteneciente a una gran familia de la que forman parte diversas agrupaciones o tipologías, en cada una de las cuales operan una o más disciplinas. El primero de estos ámbitos tipológicos es el gráfico, o plástico, que corresponde a las pinturas, esculturas, dibujos, imágenes de arquitectura, etc., es decir el propio de las imágenes artísticas, correspondiente a la Historia del arte. El segundo es el óptico en sentido estricto, al cual corresponden las imágenes provenientes de una proyección, como podría ser el reflejo de un objeto en un espejo, la fotografía, el cine, la televisión, etc. De este tipo de imágenes se ocupa fundamentalmente la Física, o —matizando a Mitchell— la Historia del arte si los tratamos como fenómenos artísticos. Otro tipo corresponde al ámbito mental, tratándose de las imágenes vivas en el pensamiento, en la conciencia, de las cuales se ocupa la Psicología o la Epistemología. Tenemos también el ámbito de la imagen verbal, es decir aquella imagen que se forma por medio de los recursos del lenguaje, donde cabe la metáfora, la descripción o el poema, y de la cual se ocupa la Crítica literaria. Por último, Mitchell refiere la imagen en sentido perceptivo, es decir aquella imagen que se sitúa entre los límites de lo físico y lo psicológico, las formas sensibles que emanan de los objetos e imprimen su sello en la imaginación estimulándola, imágenes que ocupan un lugar fronterizo para fisiólogos, neurólogos, psicólogos, historiadores del arte y ópticos[3]. Se trata de las imágenes proyectadas en la retina como visión o visualidad de las cosas procedentes del mundo, así como —suponemos— a las imágenes percibidas por vía intelectiva o mística.

Es también interesante la clasificación de las imágenes en mentales, naturales, creadas y registradas, que hace J. Villafañe. Este autor sostiene que todas las imágenes poseen idéntica naturaleza, ya que los hechos que la definen son los mismos para toda manifestación icónica. En la imagen mental, los contenidos son de naturaleza psíquica y no necesitan mediación exterior. Las imágenes naturales son las que percibe el ojo humano y son también las que poseen el índice de iconicidad más elevado, puesto que la abstracción es muy baja. No obstante dependen de la visualidad del individuo, por lo que la única mediación posible es la conducta de éste. Las imágenes creadas —pintura, escultura, grabado, etc.—, poseen ya un alto grado de mediación exterior, el cual es máximo cuando se trata de imágenes registradas, las cuales tienen un gran impacto comunicativo. Estas últimas son generadas por transformación o alteración profunda de la materialidad del soporte, como puede ser una fotografía o el fotolito de un comic, montado sobre un original creado y destinado a ser reproducido[4].

Como sea, vamos a tratar también de establecer otras diferenciaciones en torno a lo que por imagen puede ser comprendido por la Historia del arte, en especial por la iconología. Para ello es esencial la distinción entre visión y visualidad, o lo visivo y lo visual. La imagen que es objeto de consideración para la Historia del arte es algo que pertenece al ámbito de lo visual, un concepto que deber ser diferenciado de lo visivo. Esto último corresponde a la visión, mientras que lo visual los es respecto a la visualidad. La visión es un proceso físico/fisiológico por medio del cual la luz impresiona los ojos y crea sensaciones visivas, la visualidad se refiere a un desarrollo mental a través del cual se procesan conceptos o significados a partir de lo percibido por medio del sentido de la vista.

Algunos teóricos, como J. Walter y S. Chaplin, entienden este proceso de elaboración de significados como algo determinado por modelos o convenciones sociales: «la visualidad es la visión socializada»[5]. Esta afirmación, que podríamos cualificar como sociológica, no parece contradecir el principio básico apuntado en el sentido de creación de significados como un proceso realizado en la conciencia y en el cual intervienen también elementos a priori de la misma conciencia; sólo que para esta apreciación sociológica, tales apriorismos pertenecen esencialmente a la convención social entendida como código cultural, llamado también imaginario social[6]. Estos mismos autores citan a Norman Bryson, para quien entre el sujeto perceptor y el mundo percibido media la construcción cultural, entendida como convención social:

«Cuando miro, lo que veo no es simplemente luz, sino una forma inteligible: los rayos de luz son atrapados en... una red de significados (...). Para que los seres humanos orquesten colectivamente su experiencia visual conjunta es preciso que cada uno de ellos someta su experiencia retiniana a la descripción o descripciones socialmente acordadas de un mundo inteligible (...). Entre el sujeto y el mundo se inserta la entera suma de discursos que construyen la visualidad, esa construcción cultural, y que hacen que la visualidad sea algo distinto a la visión, la noción de experiencia visual sin mediación (...). Cuando aprendo a ver socialmente, es decir, cuando empiezo a articular mi experiencia retiniana con códigos de reconocimiento que provienen de mi(s) medio(s), entro en sistemas de discurso visual que vieron el mundo antes que yo, y que seguirán viéndolo cuando yo ya no lo vea. (...) Es posible... que siempre sienta que vivo en el centro de mi





visión..., pero... esa visión está descentrada por la red de significados que llegan a mí desde el medio social»[7].

No es necesario que compartamos cierto determinismo que se desprende del término ver socialmente, pero no cabe duda que la percepción visiva se convierte en algo visual, entendiendo tal cosa como interpretación de lo visivo, tanto en cuanto la conciencia del individuo media en la acción de ver, convirtiéndose así en un mirar que implica un interpretar significados.

En este orden de apreciaciones, la imagen de que se ocupa la Historia del arte, además de presentarse como algo con valor estético, es un fenómeno visual mediatizado. No cabe duda que una cosa es percibir imágenes directamente del mundo, y otra diferente es hacerlo a través de medios o artefactos que han sido realizados, en todo o en parte, para ser mirados. En este sentido convendríamos también con J. Walter y S. Chaplin en el sentido de que «las representaciones visuales difieren de las percepciones de la naturaleza en que son comunicaciones intencionales, codificadas, y porque son representaciones de algo»[8]. La iconología no es una antropología ni una sociología —las cuales entienden generalmente el fenómeno visual desde perspectivas generales, tanto en sentido mediatizado como no mediatizado—, sino una metodología histórico-artística que parte de las obras de arte como objetos de estudio y que dirige sus consideraciones hacia la Historia de la cultura en virtud de la interdisciplinariedad, siendo aquí donde puede encontrarse con éstas y otras disciplinas.

Con estos avisos previos debe ser encajada también la definición genérica del término imagen, que formula el Diccionario de la Real Academia española: «figura, representación, semejanza y apariencia de algo». Adviértase que en dicha definición está implícita la consideración de la imagen como algo mediatizado. Parece evidente que en el momento en que se concretó dicha definición, los académicos tendrían en mente fundamentalmente las representaciones artísticas y cualquier otro tipo de figura transmitida mediante algún medio[9]. Esta definición general vale tanto para obras tales como Las lanzas de Velázquez, una fotografía, o la proyección de cualquier objeto en la pantalla del televisor o del cine. Esta definición, obsérvese, implica también la imitación o mímesis, puesto que a la pintura del siglo XVII, como a la fotografía, como al cine, les puede caber el calificativo de artes imitativas, independientemente de que cada una por su lado sea algo más —y más relevante o característico—.

La imagen artística, por consiguiente, ocupa un espacio aparentemente muy definido y concreto dentro de lo visual, entendido como un fenómeno cultural, de ahí que podamos hablar también de la imagen artística como algo integrante de la cultura visual. Walter y Chaplin establecen como campo propio de la cultura visual los siguientes dominios: las bellas artes, artesanía y diseño de toda índole, artes escénicas y del espectáculo —incluyendo parques temáticos, ferias, conciertos de pop y rock, etc.—, así como los medios electrónicos y de comunicación de masas[10]. De acuerdo pues con todo esto, es fundamental diferenciar la imagen artística de la imagen en otros sentidos —tal y como

plantea Mitchell y ha sido expuesto al comienzo—. Una cosa es la imagen tal y como nos la presentan los objetos artísticos, y otra todo lo que entra por el ojo y puede ser interpretado por quien mira, es decir el conjunto de lo visual. Justamente aquí es donde se establece la diferencia disciplinar entre la Historia del arte y los Estudios visuales. No cabe duda que los conciertos de rock y los desfiles de moda constituyen una visualidad de la cual no nos ocupamos —por el momento— los historiadores del arte, siendo en cambio objetos reivindicados por los Estudios visuales.

Así mismo la imagen no constituye tampoco el conjunto entero de lo visual en el plano artístico; así por ejemplo la arquitectura sería también un fenómeno visual, pero en cambio no forma parte de la categoría de las imágenes. Por lo tanto podría también establecerse la distinción entre lo icónico y lo visual. Pero en la medida que profundicemos, la frontera entre lo visual y lo icónico puede llegar a ser muy ambigua. Así, una pintura abstracta no podemos descalificarla excluyéndola de las imágenes. En realidad esta clase de pintura es una representación de algo, y puede incluso encajar perfectamente dentro de las artes imitativas: sus formas pueden ser consideradas como mímesis de estados espirituales o anímicos. Otra cosa diferente es si la iconología puede ser la metodología adecuada para el análisis e interpretación de tales obras.

Por otro lado, es también visual un fenómeno como la escritura. Al menos en la antigua Grecia así era tenida, y en donde fue una alternativa visual a la oralidad/auditividad de la transmisión cultural. Pero es evidente que aquellas disciplinas o enfoques en los que se está últimamente tratando de estudiar la visualidad, como es el caso concreto de los Estudios visuales, la escritura se define como algo opuesto a la visualidad; ésta es planteada como un fenómeno de la cultura en contraste explícito con lo lingüístico, ámbito al que pertenece la escritura.

Es bueno apurar al máximo un proceso de distinciones como éste, pero al final, si afinamos tanto la definición de lo visual, puede que perdamos el sentido corriente que los conceptos de visualidad y visual ya han ido adquiriendo en las áreas disciplinares y enfoques metodológicos que se ocupan actualmente de la imagen artística. Es por ello que sea justo también que podamos tomar el conjunto de lo que en un sentido clásico se denomina artes figurativas, o incluso artes plásticas, como artes visuales. Esta opción es ya antigua, puesto que el mismo Panofsky ya la utilizó dando título a uno de sus libros: Meaning in the Visual Arts (1955)[11].

En lo que por imagen entiende en sentido estricto la iconología, se introduce también un matiz que acota más aún el concepto dentro de los límites de la precisa definición que hace el Diccionario de la Academia. En tal sentido, podríamos definir imagen como: representación figurada de temas o asuntos y conceptos. Correspondería con lo que E. Panofsky incluye dentro del contenido secundario o convencional, y que se diferencia del contenido natural o primario, ámbito al cual corresponde no la imagen sino el motivo. Esta definición podría incluso incluir a otras que introduce también el Diccionario académico, como puede ser la definición retórica: «representación viva y eficaz de una intuición o





visión poética por medio del lenguaje». Obsérvese que aquí, el concepto de imagen se desliza incluso más allá de lo puramente visual, volcando al lenguaje las representaciones que se forman en la conciencia —representaciones imaginarias—. Pero aún así, cae dentro de los intereses del historiador del arte como iconólogo, en concreto cuando éste se ocupa, de alguna manera, de las relaciones entre el arte figurativo y la literatura, o también, en general, del mundo del símbolo.

Esto último es muy importante tenerlo en cuenta, y concluiremos con dos anotaciones más de gran trascendencia. En primer lugar, la imagen verbal —oral o escrita—, es decir la imagen literaria, se encuentra en el mismo contexto cultural que la imagen gráfica, o plástica, y ambas participan del mismo latido cultural, por lo que ambas deben ser consideradas en el mismo plano de igualdad de cara a la Historia cultural, como meta a la que se dirige la iconología. En segundo lugar, que la imagen, la cual tiene también su concreción en el ámbito ideal —como hemos considerado al principio con W.J.T. Mitchell —, es decir, en el ámbito mental de la conciencia, diferente del ámbito de lo sensible, es algo que debe gozar también de la consideración del historiador del arte como iconólogo. A veces resulta conveniente no separar ambos conceptos, especialmente cuando existe una disposición interdisciplinar. Así, determinadas metodologías de orientación antropológica —por ejemplo, la antropología simbólica de G. Durand— fundamentan sus postulados tomando como referencia el mundo de la conciencia, mientras que la iconología clásica lo hace generalmente con la imagen artística, sensible y mediatizada. Evidentemente, la imagen no está desligada del concepto elaborado en la conciencia como idea, pero la idea, la representación en la conciencia, la imaginación en definitiva, abarca también un campo más amplio de posibilidades de representación.

***

El Diccionario de la Real Academia Española es muy conciso y define así el motivo: «en arte, rasgo característico que se repite en una obra o en un conjunto de ellas». Aunque esta definición es muy genérica, resulta muy certera y clarificadora de lo que realmente significa y debe significar dentro del ámbito ya más específico de las disciplinas que tienen como objeto de estudio la imagen, y especialmente para la iconografía. En el sentido de la Real Academia, no cabe duda que debemos entender como motivos elementos figurativos tales como el ajedrezado jaqués o cualquier otro diseño geométrico con que se ornamentan determinados elementos del románico, las hojas de acanto de los capiteles del orden corintio, los elementos florales de un friso o una cenefa, etc. En la mayor parte de los casos, el motivo es algo que encontramos en la ornamentación, aunque la función ornamental no sea algo substancial en la definición del motivo.

La iconología es más precisa aún a la hora definir el motivo. Erwin Panofsky entiende por motivo todo elemento figurativo que el observador —el historiador— delimita dentro del contenido temático natural o primario, es decir dentro del nivel pre-iconográfico del análisis icónico. Es la categoría más baja del significado, entendiendo por tal todo aquello que las formas imitativas comunican y/o significan, y para cuyo conocimiento —interpretación o

hermenéutica— no se precisa más que la experiencia cotidiana. En la percepción del contenido temático natural o primario, el bagaje interpretativo necesario es la familiaridad con los objetos y acciones, y su principio controlador es la historia del estilo, es decir la percatación de cómo bajo diferentes condiciones históricas, objetos y acciones o acontecimientos han sido expresados por formas[12]. En definitiva, debemos admitir que el motivo es una auténtica imagen de acuerdo con la definición primera, o general, ya que suele ser también una representación imitativa de algo, pero no es estrictamente una imagen según lo que ajusta más la iconología.

Veamos mejor esta distinción por medio de un ejemplo. Nos puede servir una pintura de la Capilla Scrovegni de Padua, obra de Giotto [fig. 1] en la que reconocemos un grupo de mujeres, destacando en el centro dos de ellas embarazadas, una anciana y otra más joven, que se abrazan como en un saludo o un encuentro. Es éste un sencillo reconocimiento realizado con el simple recurso a la experiencia o los usos cotidianos. Hemos interpretado una escena que podría ser corriente y diaria con la cual el espectador estaría más o menos familiarizado. Otra cosa sería reconocer en dichas mujeres que se encuentran, la «Visitación de la Virgen María a su prima santa Isabel», como de hecho lo es, con lo que estaríamos en un nivel de lectura en el cual nuestra experiencia práctica no sería suficiente, ya que precisamos de un bagaje diferente, teniéndonos que ser conocidas determinadas fuentes literarias, como los Evangelios. Obsérvese pues esta diferencia: en el caso de tomar la escena únicamente como un encuentro de mujeres entenderíamos tal cosa como motivo, mientras que si hablamos de la Visitación nos encontramos no con un motivo, sino con una imagen, o mejor un tipo iconográfico en el sentido que a continuación vamos a ver.

Puede parecer esta distinción entre motivo e imagen excesivamente sutil o alambicada, pero hallándonos en el terreno de la iconografía y en general de cualquier disciplina que se ocupe de las imágenes, como la Historia del arte, la Crítica de arte, la Estética o la Conservación y Restauración de obras de arte, es importante designar las cosas por su nombre. En estas disciplinas, desdichadamente, abundan expresiones que traslucen cierta confusión entre motivos e imágenes convencionales o tipos iconográficos. No es infrecuente encontrarnos con expresiones tales como: «el motivo de esta obra es la Visitación de la Virgen a santa Isabel. », «los motivos iconográficos de este friso corresponden a los doce trabajos de Hércules...» En ambos casos, sencillamente, se ha confundido motivo con imagen o tipo en su sentido convencional. Hubiera sido preferible utilizar términos más próximos, no necesariamente sinónimos, como tema, historia, contenido, significado, etc., pero nunca el vocablo motivo: «El tema de esta obra es la Visitación de la Virgen a santa Isabel...», «las imágenes de este friso corresponden a los doce trabajos de Hércules.» En cambio sí que puede resultar apropiada la expresión motivo en contextos tales como: «El friso con los motivos de los bucráneos alternando con las guirnaldas...», «las rocallas constituyen el motivo más característico del Rococó...», «en este capitel se repite el motivo de los roleos vegetales...», «en este cuadro aparece el motivo de dos mujeres en un abrazo...», etc.

De este modo, motivo nunca puede ser una expresión sinónima de imagen —en su sentido iconológico—, tema de una obra, etc. Solamente resulta admisible esta expresión





con referencia a un significado en el terreno de las apreciaciones formales o estilísticas, en donde corresponde tener en cuenta solamente el significado primario de la representación; cuando nos tengamos que referir a las figuras tanto en cuanto formas sin tener en cuenta el significado secundario o convencional. El mismo Panofsky utiliza el término motivo para referirse al modelo formal, como sinónimo de lo que nosotros podemos denominar también esquema compositivo. Así por ejemplo cuando formula el principio de disyunción, lo expresa oponiendo los conceptos de tema y motivo, al observar que en los siglos XIII y XIV, la cumbre del período medieval, «no se usaban los motivos clásicos para la representación de los temas clásicos, al tiempo que, recíprocamente, los temas clásicos no eran expresados a través de motivos clásicos»[13].

***

*Tipo iconográfico es un concepto poco implantado en el vocabulario de los historiadores del arte y que conviene también clarificar para impulsar la generalización de su uso. Es también una expresión panofskiana, en cuanto que este estudioso, al referirse al principio controlador que rige el «análisis del contenido secundario o convencional», es decir el análisis iconográfico propiamente dicho, remite a la historia de los tipos. El concepto de tipo fue perfilado por el mismo Panofsky en una época temprana, cuando aún era profesor de la Universidad de Hamburgo y antes de exiliarse a los Estados Unidos. Desarrolló el concepto en aquel famoso ensayo publicado en la revista Logos en 1932[14]. Por tipo entendió primeramente Panofsky una fusión o síntesis en la cual un sentido fenoménico —el sentido primario o pre-iconográfico de la imagen, o sencillamente una figura simple de algo— se convierte en vehículo de un tema o un significado. En otras palabras, el modo concreto como se ha llegado a configurar en imagen un tema o un asunto. Aquí prefiero utilizar la expresión tipo iconográfico a sencillamente tipo, como la llegó a utilizar Panofsky, por simples razones de precisión terminológica, así como didácticas, ya que el tipo en realidad, nos remite directamente a la iconografía, ámbito en el cual tiene sentido pleno. Entiendo que su etimología procede del griego: τύπος, cuyo significado es muy variado: figura, imagen, huella, cuño —de una moneda—, escultura, estatua, modo de ser...[15]. Aquí debemos tomarlo como la plasmación o concreción sensible de la idea. Así mismo, debe ser encajado también el hecho de que los tipos iconográficos se codifican en la tradición cultural, es decir que adquieren un carácter convencional, observándose en ellos una continuidad a lo largo de la historia, así como variaciones en función de su movilidad cultural. De este modo, las culturas llegan a disponer de un repertorio icónico compuesto de diferentes tipos iconográficos por medio de los cuales se vehiculan determinados temas, comunicándose también los valores asociados a dichos temas.*

Es importante, llegados a este punto, que sepamos diferenciar lo que es tema de lo que es tipo. El tema es algo conceptual y abstracto, extra-artístico, mientras que el tipo es lo concreto en que se traduce o se hace sensible el tema en el ámbito artístico. El tema, en su amplitud más general, es cualquier noción perteneciente al ámbito de lo ideal, o de la conciencia, que puede ser objeto de figuración. La plasmación concreta de esta figuración en términos gráficos es lo que conduciría al tipo, el modo concreto como el tema se establece en imagen —o en sucesión de imágenes—. Por ejemplo, la Santa Cena es un tema evangélico conocido por la generalidad de los creyentes, los cuales mantienen vivo

en su figuración mental, en su imaginación, un conjunto narrativo de acontecimientos ocurridos en dicho episodio. En el momento en que los artistas se disponen a volcar en imágenes dicho tema, podemos obtener diferentes tipos iconográficos, en función de lo que se quiera establecer. Así, la Santa Cena que pintó Leonardo da Vinci en el refectorio de Santa Maria delle Grazie de Milán, corresponde a un tipo diferente al establecido por Ribalta en el altar mayor de la Capilla del Colegio de Corpus Christi de Valencia: Leonardo se centra en el efecto que produce en los Apóstoles las palabras de Cristo, anunciando que uno de ellos le iba a traicionar; Ribalta lo hace en la consagración del pan y del vino, la fundación del sacramento de la Eucaristía. Es evidente que cada tipo iconográfico comunica unos valores culturales muy diferentes en relación con cada contexto histórico. Si tomamos por ejemplo el tema de los Trabajos de Hércules, los artistas de la Antigüedad fueron capaces de representarlos concretándose tipos iconográficos precisos: Hércules y la Hidra, Hércules y el can Cerbero, etc. Así mismo, podrá ser representado el tema de la vida de san Francisco de Asís en un ciclo compuesto por diferentes episodios, correspondiendo cada uno de éstos a un tipo iconográfico.

Es esencial, insistamos en ello, tener en cuenta que el tema o asunto pertenece al ámbito ideal de la conciencia, o del conocimiento, siendo por ello algo abstracto, mientras que el tipo pertenece al plano sensible y concreto de la imagen, cumpliendo con una función comunicativa al tiempo que evocadora, sentimental y poética. También es esencial entender que dicho plano sensible no corresponde a la concreción formal de la composición, sino al modo como es establecido el contenido, puesto que un mismo tipo iconográfico puede presentar modalidades o esquemas compositivos —vid. infra— muy diferentes, algo que no es sustancial en el análisis iconográfico. Con todo, a veces, las modalidades compositivas pueden estar íntimamente relacionadas con contenidos concretos, pero no siendo así, la consideración de éstas sólo tiene sentido dentro del análisis estilístico.

No debe ser tomado el concepto de tema exclusivamente como lo general que se concreta en múltiples aspectos particulares, aunque en realidad nos resulte muy práctico proceder así: por ejemplo, referirnos a los doce trabajos de Hércules como lo general, y hablar de tipos concretos cuando nos enfrentemos con cada caso particular. El tema puede ser también el asunto, en abstracto, correspondiente a un tipo iconográfico que encontramos en una pieza artística concreta sin necesidad de planteamos si dicho tema puede admitir un desarrollo tipológico plural. Es evidente, de este modo, que la «Visitación de la Virgen María a su prima santa Isabel», tema de la citada obra de Giotto, se conforma en un tipo iconográfico, en el sentido que se ajusta a unas exigencias determinadas por lo que es propio y concretable de esta representación: la elección de un momento temporal, la ubicación en un lugar, la disposición de unos gestos, de unos signos de identidad tales como las aureolas, los atributos, etc.

Dicho tipo de la Visitación es también convencional, es decir, lo reconoce como tal toda una comunidad de creyentes —o de participantes de la cultura cristiana independientemente de sus creencias— y, además, pervive a lo largo del tiempo en la tradición convencionalizada de la cultura. Así mismo, presenta variaciones en función de ámbitos o situaciones culturales. Rembrandt, en la Holanda protestante —por citar un





ámbito espacio-cultural diferente del católico—, lo presenta a los fieles de otro modo, introduciendo otros personajes, como san Zacarías [fig. 2], una disposición retórica y narrativa muy distinta a la de Giotto en Padua, o a cómo lo había presentado, por ejemplo, Piero di Cosimo en una composición posterior en más de un siglo a la de Giotto, y en la que obedece también a otros criterios culturales, incluso con otra elaboración temática. Piero di Cosimo [fig. 3] incluye dos santos en primer término: san Nicolás y san Antonio Abad; y, al fondo, dos escenas del mismo ciclo: la Adoración de los pastores y la Degollación de los Inocentes. Todas estas extensiones constituyen incluso otros tantos tipos iconográficos diferentes, armonizados aquí de un modo panorámico alrededor de la Visitación, considerado como el tipo nuclear, el cual necesariamente es afectado por dicha extensión. Vemos pues que puede existir, en función de diferentes situaciones, una variación del tipo por razones diversas; dicha variación posee la virtualidad de poder influir en ulteriores concreciones dentro de la continuidad de éste.

El concepto de tipo iconográfico es prácticamente coincidente con lo que en muchas lenguas occidentales traduciríamos literalmente al castellano como sujeto: subject en inglés, sujet en francés o soggetto en italiano. En estas lenguas, es posible atender a expresiones tales como: «el sujeto de estas dos obras es el mismo: la flagelación de Cristo», o «el sujeto de de este cuadro corresponde a Hércules enfrentado al león de Nemea». No cabe duda que en nuestra lengua estas expresiones suenan muy extrañas, puesto que no existe ninguna tradición en nuestros usos terminológicos que avalen el concepto de sujeto con este significado. En realidad es una carencia manifiesta que tiene la lengua castellana y probablemente la razón que explique la utilización del término motivo en substitución de tal expresión. Es un auténtico problema que necesita una solución. Si en inglés, por ejemplo, se distinguen motif y subject, tal cosa no se produce en castellano siendo probablemente la razón que pueda explicar que el vocablo motivo sea utilizado incorrectamente en el ámbito disciplinar hispánico de la Historia del arte. A ello nos hemos referido antes —vid. supra—. Esta carencia puede ser subsanada recurriendo al término tipo iconográfico. Si substituimos la expresión sujeto por la de tipo iconográfico, las expresiones que acaban de ser citadas como ejemplo pueden resultar más plausibles. Creo que, en líneas generales —no exhaustivamente, ya que los vocablos nunca tienen traducción exacta a otra lengua—, la expresión tipo iconográfico puede traducir perfectamente subject, sujet y sogetto. Obsérvese en esta frase de la web de Iconclass, en la que se justifica la utilidad de la herramienta: Art historians, researchers and curators use it to describe, classify and examine the subject of images represented in various media such as paintings, drawings and photographs. Evidentemente, subject podría aquí también admitir una traducción como tema, asunto, significado, contenido, y otras equivalentes, aunque nunca la de motivo. No obstante la expresión tipo iconográfico la podría substituir de un modo netamente conceptual de acuerdo con la tradición de la iconología.

A pesar de ello, puede haber matices. Un ejemplo nos lo ofrece el medievalista francés François Garnier, quien distingue sujet de thème, en donde ofrece una distinción entre ambos conceptos muy alejada de la que acabo de exponer. Del primero, sujet, dice que corresponde al contenido de las imágenes cuando los elementos de éstas, así como sus relaciones, son perfectamente identificables, como por ejemplo la lapidación de san Esteban. Cuando el contenido de la imagen es general, los personajes humanos son anónimos, correspondiendo a acciones propias del género humano, pero no a personas y hechos concretos, estaríamos en lo que este autor francés entiende por thème. Cita temas

generales como la enseñanza, la lucha del bien contra el mal, las virtudes, la construcción, etc. En mi opinión, esta clase de diferenciación es absolutamente banal y no reporta ningún beneficio de tipo práctico. El sistema Iconclass, por ejemplo, no hace tales distinciones y considera como tipo iconográfico igualmente una imagen tal como la lapidación de san Esteban, como otra que presente a un profesor anónimo en su aula, así como la representación de las virtudes cardinales. El propio Garnier reconoce también que la distinción entre sujet y thème es difícil de establecer, pues los personajes del relato, o el ciclo ilustrado, del Roman de la Rose, por ejemplo, son vicios y virtudes, y se comportan como personas perfectamente identificables[16].

***

Una incidencia muy importante en el ámbito de la investigación universitaria española, en la cual conviene reparar, es cierta tendencia a la confusión del tipo iconográfico con lo que podríamos entender con toda propiedad esquema compositivo o motivo —estas dos últimas cosas vienen a ser lo mismo en el sentido disciplinar iconológico—. Sirva el ejemplo de un estudiante de doctorado que me planteó, cierto día, un estudio iconográfico sobre el tipo de la boca de Leviatán en el arte medieval, y creyó que su trabajo debía de consistir en relacionar con dicho tipo, casos sobre bocas tragadoras dentro de las convenciones de la tradición occidental, como podría ser el caso de Jonás arrojado a las fauces del monstruo marino y otros casos similares. En realidad, la clase de indagación que este estudiante planteaba era sobre la tradición formal que permitió técnicamente a los artistas fundamentar la composición de la boca de Leviatán tragando a los condenados, algo que de ningún modo puede ser un estudio sobre el tipo iconográfico de la boca de Leviatán; ni siquiera ser considerado como iconográfico. Sencillamente, Jonás engullido por el monstruo es un tipo iconográfico, y la boca de Leviatán tragando a los condenados en el contexto del Juicio Final es otro tipo distinto. Lo mismo puede ocurrir cuando tenemos en cuenta que la escena de la Adoración de los magos, tal como la vemos codificada en los sarcófagos paleocristianos [fig. 4], deriva compositivamente del séquito de vencidos oferentes presentando dones al emperador, tema éste que puede ser observado, por ejemplo, en la romana columna de Marco Aurelio [fig. 5], o en el marfil Barberini [fig. 6]. Es evidente que aquí lo que se está considerando es sencillamente la solución técnica hallada por los talleres escultóricos para componer o dar forma al tema cristiano de la Adoración de los Magos, algo que en sentido estricto no constituye un aspecto iconográfico. Todo ello no obsta para que la transformación iconográfica de estos séquitos con base a un mismo esquema compositivo, también pueda tener una interpretación cultural, si tomamos en sentido warburguiano dicho esquema compositivo, no únicamente como un esquema formal, sino como un símbolo sujeto a una continuidad y una variación a través de diferentes momentos culturales. Aquí es donde cabe hablar de temas de encuadre, concepto que vamos a abordar a continuación. En cualquier caso conviene asentar bien el concepto de tipo iconográfico y marcar bien la distinción entre los diferentes tipos.

Desde luego, no cabe duda que ante la necesidad de dar forma a un tipo iconográfico nuevo, los talleres escultóricos de la Antigüedad, o bien los miniaturistas de un scriptorium medieval, solían recurrir a la adaptación de un motivo, es decir un esquema compositivo





preexistente relativo a otro tipo iconográfico. A veces ni siquiera era necesaria la creación de un tipo nuevo para observar esta práctica, como lo prueba el grupo monumental del Cegamiento de Polifemo [fig. 7] de la gruta de Tiberio en Sperlonga[17]. En este caso, los escultores se sirvieron de un esquema, o motivo, helenístico ya creado, convencional, configurado en el tipo «ofrecimiento de la copa a Polifemo» y que hoy podemos apreciar en un fragmento de sarcófago [fig. 8] conservado en Catania. Obsérvese que se trata aquí de dos tipos iconográficos diferentes, los cuales comparten un mismo motivo o esquema compositivo; no cabe duda que los artistas de Sperlonga tomaron el modelo de un «ofrecimiento de la copa a Polifemo», convencional en el ámbito helenístico, y lo adaptaron al tipo iconográfico del «cegamiento de Polifemo» para un grupo escultórico monumental. Dicho de otro modo, cada una de estas dos representaciones corresponde al mismo asunto o tema: el episodio homérico de Polifemo, pero constituyen dos tipos diferentes, de acuerdo con dos momentos diferenciados, aunque consecutivos en el plano narrativo, según la fuente literaria.

Esta cuestión la podríamos incluso extender al caso, bastante común, de los artistas del Barroco, los cuales se valían de una estampa o grabado para adaptar su organización compositiva a un tipo diferente al presentado por dicha estampa. Todavía recuerdo que hace años escuché a un catedrático de prestigio afirmar en una conferencia que los grabados eran como los modelos iconográficos (sic) de los pintores, algo que también gustaba argumentar de un modo muy florido: «las partituras sobre las cuales se interpretaban las grandes obras pictóricas del Barroco». No es necesario advertir que, en esta afirmación del prestigioso profesor, existe implícita una confusión de términos, causada sin duda por su mentalidad formalista. En toda actuación investigadora sobre la iconografía, es importante, pues, diferenciar siempre lo que es tipo iconográfico de lo que es puro esquema compositivo o motivo.

***

En la relación entre tipo iconográfico y esquema compositivo, encontramos el tema de encuadre, un concepto que enlaza con la tradición warburguiana sobre el símbolo y que conviene también clarificar. Este término es introducido en el vocabulario disciplinar por Jan Bialostocki, al considerar el problema que se le presenta al artista ante la creación de un tipo iconográfico nuevo que requiere de un concreto esquema compositivo. Para ello el proceder habitual, como ha sido puesto de relieve en el punto anterior, ha sido siempre basarse en esquemas ya creados y mantenidos por otros tipos iconográficos, que guardaban cierta similitud en la ordenación de los elementos visuales. Bialostocki quiere poner aquí de relieve que con los esquemas compositivos se transfieren también similitudes respecto a la función y la situación espiritual del tema o del tipo de procedencia. «Una imagen ya existente atrae como un imán a las nuevas formas iconográficas que aparecen, obligándolas a presentar cierta similitud con ella. Así pues, no sólo podemos hablar de una ‘fuerza de inercia’ de los tipos iconográficos, sino también de un fenómeno al que podríamos llamar fuerza de la gravedad iconográfica. La fuerza y la dirección de estas transformaciones fue determinada por leyes diversas en las diferentes épocas»[18]. En efecto existen imágenes que están cargadas de significado especial y su significado pervive a través de los tiempos y de las culturas.

Un ejemplo de estos temas de encuadre sería el que podríamos denominar ofrenda como reconocimiento que en la Antigüedad se mantenía configurada en esquemas compositivos tales como el séquito de vencidos oferentes presentando dones al emperador Marco Aurelio [fig. 5], o los cortejos de tributarios, bárbaros e hindúes con ofrendas, del díptico imperial que conocemos como marfil Barberini [fig. 6]. De acuerdo con esto, la trasposición de este ordenamiento compositivo al tipo iconográfico de la Adoración de los Magos, no obedecería simplemente a razones de acomodamiento técnico o formal, sino que continuaría también el contenido espiritual o significado de la función originaria. Es decir, que desde el punto de vista del significado, el reconocimiento de Cristo por los Magos tendría algo en común desde el punto de vista del contenido con el reconocimiento y sumisión de los vencidos oferentes.

Bialostocki declara haber instituido el término temas de encuadre cuando emprendió el intento de observarlos en los cuadros de Rembrandt. Allí aparecerían temas tales como el héroe caballeresco, la escena del sacrificio, la de la divinidad que se aparece al hombre, o la figura femenina desnuda cargada con asociaciones eróticas. El pisar la cabeza sería otro de estos temas de encuadre, presente tanto en la Judit de Giorgione, que pisa la cabeza de Holofernes, como en la Inmaculada Concepción, cuando pisa la cabeza de la serpiente o el dragón. Los temas de encuadre permiten también una interpretación cultural. Así el dibujo en acuatinta de Goya que conocemos como El gigante, presenta un aspecto melancólico propio de las tradicionales representaciones de Saturno, en concreto el conocido grabado de Jacques de Gheyn. Aquí «el espíritu depresivo de esta obra ha sido relacionado con la situación social y política de España durante esta época, y con la propia situación personal y las ideas del viejo artista»[19].

El término tema de encuadre, sin ninguna duda, y como lo reconoce también el propio Bialostocki, pertenece a la raíz misma de la tradición de la iconología. En dicho sentido encajarían estudios como los de F. Saxl sobre la imagen de una figura humana con serpientes, algo que arranca con una deidad sumeria del tercer milenio a.C., y atraviesa otras civilizaciones en situaciones religiosas particulares: Egipto, Creta, Grecia, llegando incluso en el siglo XII a Francia, Inglaterra y Alemania. Así mismo, el tema de un hombre matando un toro, que une la iconografía de Mitra, desde Mesopotamia a Roma, y despertará a través de Rossellino en San Minato, en Florencia. Incluso la figura humana de la Victoria que termina siendo transformada, en el arte cristiano, en la imagen del ángel. Esto es en el fondo el concepto mismo de continuidad y variación, introducido por F. Saxl[20]. En paralelo a estos estudios de Saxl, pueden ser citados otros, de los que nos ofrece buen ejemplo el estudio de R. Wittkower sobre la imagen del águila y la serpiente, en donde comienza por la difusión del símbolo en las civilizaciones no clásicas, desde el Oriente Próximo hasta la América precolombina, pasando sucesivamente a Grecia y Roma, el mundo cristiano medieval, el Renacimiento y el Barroco[21]. No cabe duda que esta cuestión de los temas de encuadre, se encuentra en el corazón mismo de la tradición warburguiana. Aquí cabe recordar, incluso, aquella cadena de relaciones simbólicas que supo establecer Warburg entre el Déjeuner sur l'herbe de Manet, que pudo estar inspirado formalmente en un grabado de Marcantonio Raimondi sobre el Juicio de Paris, el cual a su vez derivaba de sarcófagos clásicos[22]. En este sentido, cabe poner de relieve la práctica identidad entre el concepto tema de encuadre y símbolo en el sentido concreto que





adquiere este último dentro de la tradición de estudios originada con Aby Warburg. Pero el concepto de símbolo merece un estudio específico, que nos ocupará en al capítulo siguiente.

***

Un término importante debe ser también esclarecido: el estereotipo iconográfico. En ocasiones, el estudio de las imágenes puede orientarse hacia aspectos coyunturales de la representación y por lo tanto al margen de los tipos iconográficos. Podría ser el caso de la representación pictórica de los enfrentamientos entre cristianos y musulmanes en la pintura gótica de los siglos XIV y XV, que implica la introducción, por ejemplo, de un tema tal como el de la victoria cristiana sobre el moro, lo que comporta la utilización de series de estereotipos culturales, en función de las facetas que el historiador sea capaz de poner de relieve, como podría ser el estereotipo del musulmán hispánico, o del judío, o simplemente del guerrero, del comerciante, etc., de acuerdo con diferentes contextos. Es evidente que esta clase de observaciones se tienen que hacer dentro de una transversalidad de los tipos iconográficos sin poner en el primer plano el tema principal o específico de éstos.

Un ejemplo[23], podría ser el de aquellas representaciones pictóricas que contienen alguna clase de enfrentamiento entre moros y cristianos, como podría ser el Retaule del Centenar de la Ploma, obra de Marçal de Sas, una de cuyas tablas centrales [fig. 9] presenta un tipo iconográfico basado en la batalla del Puig, un enfrentamiento entre las tropas del rey Jaume I el Conqueridor, y el ejército musulmán en el año 1237, en el contexto de la conquista de Valencia. En esta batalla, ya desde el siglo XV, fue tomando cuerpo la creencia en una prodigiosa intervención de san Jorge, patrón de los caballeros en todo Occidente. El tipo iconográfico corresponde al momento justo del enfrentamiento de ambos ejércitos, presentándonos en el centro al rey don Jaime y a san Jorge, ambos a caballo, avanzando sobre el ejército contrario que es aplastado por la fuerza cristiana, significándose especialmente cómo el rey moro es derribado con la lanza por el rey cristiano. Es una batalla de cuyo imaginario participan también fuentes literarias tales como la misma Crónica de Jaume I, pero el presente tipo iconográfico, o la pintura —si se prefiere así—, representa unas cosas que no aparecen en los textos contemporáneos, e incluso no forman parte de la realidad histórica objetiva. Dicha batalla fue un hecho real, pero no intervino combatiente el propio rey y la intervención de san Jorge pertenece completamente a la leyenda. No se ha realizado, pues, una representación fidedigna de la realidad, ya que seguramente su finalidad principal sería otra: exaltar el papel de la monarquía y el enaltecimiento de la cristiandad. El mismo tipo iconográfico sobre la batalla del Puig lo tenemos también en el Retaule de sant Jordi [fig. 10], del Maestro de Jérica. Pero además, puede haber otros tipos iconográficos sobre batallas que puedan equipararse de alguna manera con el de la batalla del Puig en el sentido que presentan un desarrollo semejante: por ejemplo, el enfrentamiento entre Heraclio y Cosroes [fig. 11] en el Retaule de Santa Creu, obra de Miquel Alcanyís. En este caso, como en los otros, aquello que se pretende expresar y magnificar no es otra cosa que la victoria del Cristianismo frente al Islam, aunque sabido es que Cosroes II, quien murió en el año 628, depuesto y asesinado, tras haber sido vencido por el emperador bizantino Heraclio, fue rey sasánida de Persia, y por lo tanto un rey anterior al Islam, aunque contemporáneo de

Mahoma. Este mismo retablo presenta también el enfrentamiento entre Constantino y Majencio con unas características semejantes, teniendo presente que Constantino y Majencio son emperadores romanos rivales, enfrentados como se sabe en la batalla del Puente Milvio, en donde salió vencedor el primero con ayuda del signo de la cruz, mientras que el segundo, vencido, murió ahogado en el Tíber. En estos casos, como Jaime I en la batalla del Puig, Constantino y Heraclio son presentados como los monarcas defensores del Cristianismo, mientras que Majencio y Cosroes, más que simples infieles, han sido transformados en los enemigos por excelencia de la cristiandad, es decir en musulmanes. Estaríamos hablando pues de un concepto transversal a los diferentes tipos iconográficos, colateral o coyuntural, cuya denominación más apropiada podría quizás ser, por no disponer de otra más adecuada y precisa en el vocabulario al uso, la de estereotipo iconográfico[24]. Evidentemente, estudios de esta índole únicamente tienen sentido si los entendemos como alguna forma de iconología, puesto que su procedimiento metodológico es fundamentalmente hermenéutico, y tienen pleno sentido como Historia cultural.

Una investigación que tenga por objeto diferentes aspectos culturales o sociales sobre las sociedades, que tomen como referencia, por ejemplo, el estudio de la indumentaria o el uso de determinados objetos en relación con determinados contextos temáticos, estaría en esta línea de estudios iconológicos. El concepto de estereotipo iconográfico se forja con la observación de estos elementos. Ahora bien, el vestido, así como los accesorios presentes en las representaciones, pertenecen a la categoría de elementos que en iconografía reciben el nombre de atributos, por lo que no sería correcto hablar de la iconografía del traje, o de iconografía del perro cuando se trate estudiar los vestidos, o los perros como mascota o en determinadas acciones secundarias según aparecen en diferentes representaciones como elemento accesorio. De seguro, esta consideración cambiaría si se estudian tipos iconográficos sobre el traje, como podría ser un catálogo de diseños del siglo XIX, en donde propiamente podríamos hablar de iconografía del traje o iconografía del vestido; así mismo si estudiamos catálogos sobre perros o bien escenas específicas sobre actividades caninas como objeto principal, como, por ejemplo, tipos sobre perros cazando. Probablemente estos matices resulten excesivamente puntuales, ya que si un investigador estudia las imágenes de los perros, probablemente no repare en distinguir cuándo un perro es un atributo en una figuración y cuándo es un tipo iconográfico propiamente. Pero creo que vale la pena proponer estas distinciones, sobre todo en la línea de diferenciar tipo iconográfico, estereotipo iconográfico y simple atributo iconográfico.

Un problema semejante se nos plantea con el estudio, o la simple consideración, de las representaciones arquitectónicas, o de los paisajes, que aparecen en contextos figurativos, sin que ello sea el tipo propiamente —un paisaje de Constable, por ejemplo, sería por sí solo un tipo iconográfico—. A veces estos elementos ni siquiera resultan significantes en el desarrollo de los tipos, incluso de los estereotipos iconográficos. Estas investigaciones, que suelen plantearse como antropología cultural, cultura artística, etc., no cabe duda que son investigaciones que parten de la iconografía, por lo que incluso también cabría entenderlas como iconología. El único problema que plantean, desde la perspectiva de la ortodoxia es que, en el ámbito estrictamente iconográfico, no necesariamente toman en cuenta el tipo iconográfico, sino elementos circunstanciales y secundarios de la representación.





*Las representaciones conceptual y narrativa*

Los jóvenes historiadores del arte, los estudiantes de la universidad, suelen plantearse si la iconología constituye una metodología válida, sean cuales sean los fenómenos artístico-visuales producidos a lo largo de la historia. Se muestran perplejos ante situaciones tales como la comprensión de las manifestaciones artísticas contemporáneas, en gran parte de las cuales lo icónico constituye un fenómeno complejo. Es lo que puede ocurrir, por ejemplo, ante un móvil de Alexander Calder[25], o ante una obra de Kandinsky, tal como Composición VII [fig. 12], sólo por tomar dos referentes muy típicos de artistas de la vanguardia del siglo XX[26]. En ambos casos, la iconicidad mimética prácticamente se ha desvanecido y lo visual ha tomado una ruta diferente a la representación del mundo, que ha definido siempre al arte figurativo clásico. No podría decirse lo mismo de obras tales como la conocida obra Mujeres y pájaro al claro de luna [fig. 13] de Joan Miró, o Composición con tres figuras [fig. 14] de Fernand Léger. En ambas obras, lo que llamamos icónico permanece objetivamente en la obra, pero da la impresión de que el nivel de analogía con la realidad es bajo; en ambos casos predomina lo expresivo y lo compositivo como categorías que durante el siglo XX han adquirido preponderancia en las artes visuales[27], y no así tanto lo que, desde una apreciación iconológica, entenderíamos como cualidades significantes. Fuera también del arte contemporáneo, nos plantearían los mismos problemas multitud de piezas artísticas de otras épocas. No se nos oculta, por tanto, la dificultad que tiene la iconología tradicional para una comprensión plausible de una parte de la producción artística. El interrogante principal, realmente, es el siguiente: ¿cuál es el ámbito propio de la iconología?

La respuesta no es nada fácil, puesto que es prácticamente imposible establecer líneas divisorias entre lo pertinente y lo no pertinente, pero sí que podríamos proponer un ámbito bien definido: el llamado arte conceptual, que también podríamos cualificar como arte simbólico en un sentido general[28], del cual participan todas las civilizaciones antiguas del Oriente Próximo y del Mediterráneo, en el seno del cual se producirá la gran revolución del arte clásico en Grecia, entre los siglos VII-IV a.C., y cuyas repercusiones llegan hasta hoy. En todas estas civilizaciones, el arte se define a partir del concepto de representación icónica, es decir, la formación de imágenes que tratan de traducir enunciados o declaraciones de contenidos de la conciencia; concreciones artísticas que traducen visualmente determinadas representaciones intelectuales, tomando como modelo formal lo observado en el mundo, lo sensible. Pero será en Grecia, donde la representación icónica, que quiere ser narración de fenómenos y acontecimientos, se apoya en la imitación, llamada en griego μίμεσις, exponente del gran cambio de las concepciones artísticas que supone el arte clásico. El arte conceptual abarcaría las diferentes culturas antiguas del Oriente próximo, Egipto, las civilizaciones griegas preclásicas: minoicas, micénicas, cicládicas... o incluso cualquier otra civilización en donde tenga sentido y funcionalidad la representación icónica, como podría ser la ibérica o la maya. El arte etrusco y el romano —también en cierto sentido el ibérico— constituirían, en cambio, junto con los centros helenísticos, algunos de los primeros jalones fundamentados o derivados de la revolución del arte clásico. Es importante pues que marquemos claramente, antes de adentrarnos en otras consideraciones explicativas, estas distinciones: la representación icónica es algo

que está presente tanto en el arte conceptual como en el arte clásico. La revolución griega del arte clásico radicará precisamente en un mayor desarrollo de dicha representación, concretándose en la narración, la cual es desplegada con el recurso a la mímesis o, simplemente, la imagen.

La representación icónica, tanto conceptual como narrativa, cada una a su modo, establece una relación muy estrecha entre el arte y la observación física, o empírica, de la naturaleza y del mundo; evidentemente, mucho más clara en la representación narrativa. Es más, la observación física o empírica del mundo tiene incluso un matiz más específico cuando se trata de la descripción icónica de éste. Es el caso particular del arte holandés, como ha venido a demostrar Svetlana Alpers y en su momento hemos examinado[29]. Y es el caso general de géneros tales como el paisaje o la naturaleza muerta que, además no gozan de un soporte textual directo que faciliten la interpretación[30]. No obstante, aunque descripción y narración son conceptos muy diferentes, tratándose de la imagen visual, podemos considerarlos conjuntamente, puesto que ambos fenómenos son expresión del arte clásico occidental y participan por igual de la imitación o mímesis; si bien, haciendo honor a S. Alpers, debemos admitir que lo descriptivo caracteriza más el arte visual nórdico, mientras que lo narrativo propiamente dicho corresponde mejor al arte de los países mediterráneos. Incluso, el término narración debe ser tomado en sentido muy amplio y no estrictamente coincidente con la acepción literaria. Así por ejemplo, el Mercurio y Argos de Velázquez, sabemos que formaba parte de una serie de cuatro lienzos sobre tema mitológico[31], conformando lo que podríamos llamar un ciclo sintético —el que se configura con arreglo a diversas fuentes literarias combinadas—, conformando una narración o discurso visual autónomo. Así mismo, de obras específicamente descriptivas como bodegones y paisajes, en donde su narratividad o descriptividad, es decir aquello que es objeto de análisis por parte del historiador, debe hacerse más de acuerdo con los principios estructurales intrínsecos de las imágenes mismas; por lo que tienen de iconicidad más que de textualidad literaria.

En un sentido puramente formal, mímesis significa ilusión o apariencia de lo que es la misma naturaleza o el mundo, algo que los griegos —quienes no se planteaban la distinción entre forma y contenido— entendían como producción de imágenes. Es la mímesis un recurso indisociable a la narración icónica que ha regido toda la producción artística occidental durante siglos, desde el período arcaico griego, y solamente impugnada de un modo intencionado y consciente a partir de las vanguardias del siglo XX. Bastará simplemente recordar el movimiento Der blaue Reiter [El jinete azul], fundado por W. Kandinsky en 1911, cuya finalidad, era coordinar mediante manifiestos teóricos, exposiciones internacionales y otros eventos «todas las tendencias por las que —como escribe Kandinsky— la esfera del arte es completamente distinta de la esfera de la naturaleza y por las que la determinación de las formas artísticas depende exclusivamente de los impulsos interiores del sujeto», afirma G.C. Argan, quien añade que se «subordinaba el tema figurativo al desarrollo de armonías de color y cadencias lineales a menudo inspiradas en la música»[32].

Esta precisión argumental nos sirve para situar el justo ámbito de la iconología. Es evidente, pues, que solamente lo que representa algo de nuestra configuración sensible





del mundo y de la naturaleza puede ser considerado propiamente como imagen, y susceptible de ser comprendido por la vía iconológica. Así, lo expresado en una obra de Kandinsky, como la citada Composición VII [fig. 12], no forma parte de la categoría de las imágenes que refieren algo externo; se clasifica dentro de lo que entendemos como representaciones expresivas abstractas, las cuales solamente pueden compartir con las imágenes clásicas, como obras artísticas, algunas cosas que forman parte de lo que es específicamente artístico, como por ejemplo, la dimensión poética. Estas formas no narran y probablemente —no estoy seguro en utilizar aquí términos absolutos— tampoco conceptualizan algo concreto. En el fondo, el caso de Der blaue reiter estuvo motivado por una disputa entre las vanguardias: por un lado, la innovación artística dentro del sistema del arte clásico, como lo era el cubismo; por otro, quienes como Kandinsky proponían hacerlo desde otro sistema, el de la abstracción. Lo clásico es siempre racional —la narración se fundamenta en la facultad de razonar, λογισμός— y se materializa visualmente recurriendo a la imitación de la naturaleza, mímesis. Como sostiene Argan, el posicionamiento de Kandisky, ruso de origen siberiano, «es anticlásico, no sólo porque niega todo fundamento naturalista del arte, sino también porque concibe la necesaria renovación del arte como la victoria del irracionalismo oriental frente al racionalismo artístico occidental y, por tanto, también frente al cubismo, que se presenta como una revolución, pero como una revolución en el interior del sistema al que intenta, en definitiva, consolidar»[33]. En 1908, el filósofo e historiador del arte W. Worringer ya distinguió las dos grandes categorías artísticas: una de ellas la abstracción, propia de las civilizaciones nórdicas primitivas, que era un modo de respuesta de estas civilizaciones ante una naturaleza hostil, y en dicho sentido, la abstracción sería un recurso de segregación y defensa; la segunda categoría sería la de la identificación con la naturaleza: la einfülung o empatía, propia de las civilizaciones mediterráneas, que en sentido estricto quiere decir proyección de sentimientos, o goce objetivado del arte, relacionado con lo racional y lo lógico[34].

La representación icónica, por tanto, que toma como referencia la naturaleza, fundamento tanto del arte conceptual como del arte clásico, y establecida en este último como narración en virtud de la mímesis o ilusión, constituye la clave esencial que nos permite enfocar el ámbito propio de la iconología. Este es el eje de la reflexión que estoy tratando de esclarecer aquí.

***

Continuando con el proceso de distinciones que vamos haciendo, conviene establecer también una diferenciación fundamental en cuanto a la inteligencia de lo clásico como categoría artística: lo que debe ser tenido como tal desde un punto de vista histórico, que podemos denominar con toda propiedad arte clásico, y lo que es comprendido como un gusto, el cual puede ser objetivado mediante categorías estilísticas, cuya denominación más apropiada es clasicismo. Deseo centrar la presente reflexión sobre la primera de estas dos categorías. Por arte clásico, entendemos aquellas manifestaciones artísticas producidas en Grecia durante los siglos VII-IV a.C., las cuales tuvieron un alcance revolucionario, transformando los postulados del arte conceptual. En sentido más general, el arte clásico será aquel modo de concebir y practicar las artes basado en la revolución

griega, cuya trascendencia alcanza ámbitos culturales posteriores, en particular los de Occidente. Dicho modo de concebir la producción artística se concreta en la narración visual por medio de imágenes, fundamentada en la racionalidad, λογισμός, y desplegada en virtud de la mímesis. La narración icónica nos permite, así mismo, valorar la auténtica dimensión cultural de lo clásico.

En tal sentido, debemos tener por clásicas, manifestaciones tales como el relieve pétreo de La incredulidad de santo Tomás, del Monasterio de Silos [fig. 15], las iluminaciones del libro de Horas del duque de Berry, el Nacimiento de Venus de Botticelli, la Vocación de san Mateo de Caravaggio, la Vista de Delft y la Mujer leyendo una carta de Johannes Vermeer o el Guernica de Picasso, sólo por citar obras muy conocidas y muy referenciales desde otras ópticas de clasificación artística. No obstante, podría ser razonable matizar que participan de lo clásico de un modo peculiar en cada caso. Incluso se podría decir, como es el caso concreto de La incredulidad de santo Tomás, que existe cierto regreso hacia lo conceptual, debido a que el modo en que están representados los diferentes personajes obedece más al estereotipo formal —algo más propio del arte conceptual— que a la mímesis. Pero en la Historia del arte no existen términos absolutos, y en cada caso los cambios y vaivenes que se producen en el modo de representación tienen siempre su explicación en cambios producidos en la función que desempeñan las imágenes en el seno de su civilización. Esto último constituye también la gran lección que magistralmente nos ha enseñado E.H. Gombrich en su fecundo ensayo Arte e Ilusión, del que voy tomando referencias muy importantes. Para entender como clásica una obra formalmente estereotipada y no estrictamente mimética como lo es este relieve del Monasterio de Silos, su clave radica en que se trata de una obra con carácter narrativo. Pero esto lo entenderemos mucho mejor cuando hayamos llegado al punto siguiente[35]. Por otro lado, estas obras soportan de hecho su catalogación estilística como románico, barroco, etc., código con el que aún las integramos habitualmente en nuestros conceptos histórico-artísticos, pero no dejan de ser clásicas en el sentido que vamos considerando.

Debemos también, aunque sea de un modo breve, dar un repaso a la segunda acepción de lo clásico con el fin de diferenciarla para que no interfiera sobre la primera y nos confunda. Una definición muy conforme del clasicismo nos la ofrece el arqueólogo e historiador del arte antiguo R. Bianchi Bandinelli: «algo de tal perfección que pueda ser parangonable con el modelo absoluto»[36]. Es decir, el clasicismo es un referente, una norma que permite establecer juicios estéticos en el contexto de una civilización; norma ésta que puede ser diferente y cambiar a lo largo de su historia. Martín Bueno sostiene que el clasicismo no es un fenómeno unívoco y singular, ya que «en cada civilización con capacidad artística se pueden observar fenómenos de clasicismo, reconociendo como tales los movimientos artísticos adherentes a un gusto que fue propio de un período pasado y que en un momento determinado se considera clásico»[37]. Es de tal modo como el clasicismo del siglo XVIII se inspira en el modelo griego, o mejor, en lo que sus promotores —Winckelmann, especialmente— entendían por clasicismo griego; o cómo en el Quattrocento italiano, el modelo de clasicismo lo ofrecían estatuas y relieves romanos, tal como Warburg fue capaz de reconocer y valorar; o bien cómo, teniendo en cuenta la norma del Renacimiento, tal y como había sido expresado por maestros como Rafael, el Barroco es un estilo que renuncia expresamente a determinados aspectos de la norma clásica, según Wölfflin. En definitiva, el clasicismo es simplemente un referente de gusto, o





de estilo si se quiere, el cual puede cambiar en cada época dentro de una misma civilización.

***

El sentido nuclear por el que entendemos lo clásico desde el punto de vista histórico, como propiamente arte clásico, equivaldría a todo aquello que ya el mundo griego antiguo definió como τέχνη μιμητική, es decir la habilidad de producción de imágenes; la imitación o representación de lo que existe en la naturaleza o en el mundo. Se trata de un concepto elaborado en la aurora de nuestra civilización, que ha pervivido, y aún pervive, como tantas otras cosas cimentadas en el antiguo mundo griego.

También debemos considerar qué es el arte en la antigua civilización griega, para ir consiguientemente apoyando en él otras precisiones. Para ello, habría que tener en cuenta que el arte no es una categoría universal y eterna, visión que se produjo en el historicismo evolucionista del siglo XIX. Sí que podría ser considerada como universal y eterna, en sentido antropológico, la dimensión estética, algo que comparten todas las culturas humanas y de la cual derivarían particulares concepciones sobre el arte y sobre la belleza. Lo que nosotros llamamos arte es «una manera específica de institucionalización de las manifestaciones estéticas»[38]. El término arte, procede etimológicamente de ars, la traducción latina del concepto griego de τέχνη, que para los griegos comprendía algo mucho más amplio que aquello que nosotros entendemos hoy generalmente por arte, y venía a designar toda pericia o habilidad, tanto mental como manual, para realizar una actividad humana. Así, cualquier artesanía como el trabajo del carpintero, del tejedor, del zapatero, la medicina, la poesía o la estrategia militar... etc., serían laboriosidades cualificadas como τέχναι, o artes. Es decir, quien desempeñaba alguna actividad, poseía una τέχνη específica, una maestría fundada sobre una base empírica, una experiencia.

Aristóteles se refiere a este concepto, junto con el de razonamiento, λογισμός, como lo propio del género humano, y que distingue al hombre de los animales: «los demás animales viven con fantasías y recuerdos, y participan poco de la experiencia. Pero el género humano dispone de la téchne y del razonamiento» (Metafísica 980b). En tal sentido, el conocido tópico aristotélico «el arte imita la naturaleza» es en el fondo un deslizamiento del sentido de τέχνη a nuestro concepto actual de arte, como sinónimo de bellas artes; lo que realmente Aristóteles quiso decir es: «la téchne imita la naturaleza» (Física, 194a, 21). No obstante, lo que hoy entendemos como la mímesis artística de los griegos, es decir el arte como representación de la naturaleza o del mundo, es en realidad un matiz concreto de la τέχνη: la τέχνη μιμητική, el arte imitativo, es decir la habilidad para la producción de imágenes[39].

En efecto, como producción de imágenes debe ser entendido lo que el ciudadano griego corriente entendía por mímesis, y en tal sentido, como ha visto Tatarkiewicz, la poética de Aristóteles cierra una intrincada historia del concepto. En la teoría pitagórica, había

significado la expresión de experiencias del mundo interior —el carácter según los antiguos—, y su campo principal era la música. El alma, por naturaleza, se expresa mediante la música y los ritmos eran imágenes de la psique, signos o manifestaciones del carácter. El concepto de mímesis se aplicaba, por tanto, a la naturaleza del alma humana, siendo la música una imitación expresiva de los sentimientos de ésta. Para Demócrito, significaba tomar ejemplo de las obras de la naturaleza, pudiéndose aplicar a todas las artes, y no sólo a las imitativas. No obstante, Demócrito solamente se ha fijado en dos tipos de mímesis: la propia de la danza y la música, apuntada ya por los pitagóricos y presente en la χορεία, es decir la imitación de sentimientos por el actor, y la propiamente imitación de la naturaleza en sus modos de obrar, aplicado a los modos de construir y de tejer. La imitación de las apariencias en la pintura y en la escultura, que pronto se convertiría en la acepción más popular, era algo que Demócrito aún desconocía. Ya con Platón, el término empezó a significar imitación de las cosas externas en la poesía, en la pintura y en la escultura; en la música seguiría significando la expresión de experiencias y caracteres. Es justamente Platón quien afirma expresamente en el Sofista que «La imitación es una composición de imágenes, sin duda» (Sofista 265b). Aristóteles, que en realidad nunca dejó una definición del término, consta que siguió el sendero de Platón, cuando manifiesta que «también es forzoso que sean agradables cosas tales como lo imitativo, como la pintura, la estatuaria, la poesía y todo lo que esté bien imitado, aunque no sea agradable el objeto imitado en sí» (Retórica 1371b 4). Con todo, Aristóteles tuvo también presente el antiguo significado de la imitación como expresión y representación de caracteres. Así mismo consideró la épica y la tragedia como representaciones imitativas asociadas a la música, cuando su recitación se acompañaba de la flauta y la cítara; por lo tanto la poesía era, como la escultura y la pintura, artes imitativas en el mismo sentido que la música[40].

Platón, así mismo, consideró la mímesis como algo desacorde con la auténtica búsqueda de la verdad, la cual radicaba enteramente en el mundo de las ideas. La imagen, en tal sentido, no era precisamente, para Platón, algo fácilmente conciliable con el uso preciso de la palabra, λόγος, hacia la búsqueda de la verdad, la cual radica en la idea, εἶδος, como una indagación en el mundo de las ideas; todo lo contrario, la mímesis, como apariencia, se apartaba de la verdad. Es más, se encontraba dos grados por debajo de ésta, ya que su objeto de imitación era la naturaleza, el mundo sensible, que estaba ya por debajo del mundo de las ideas, de la verdad y de la auténtica realidad de las cosas. La imagen imitativa permanecía, pues, como un engaño o falsedad, dos grados por debajo de la verdad. Es de este modo como se integra la imagen en la cosmovisión platónica. No obstante debe ser valorada esta actitud de Platón en el contexto histórico en que se produjo. Como muy bien sugiere Gombrich, nosotros, que hemos vivido con la herencia del arte clásico y postclásico, necesitamos cierta dosis de imaginación para recobrar la excitación, e incluso el escándalo, que las primeras imágenes ilusionistas provocarían en quienes las vieron en las paredes de las casas griegas. Entonces esto era un arte de vanguardia. Justamente es la época de Platón en la que la revolución griega llega a su clímax y el filósofo reacciona de un modo que podríamos calificar en términos actuales como de conservador. Lo que realmente preocupó a Platón fue el trampantojo, el hecho de que el arte engañara y prestara a confusión la verdad con la falsedad. Platón sin duda echaba de menos la organización rígidamente conceptual del arte egipcio[41].





Aristóteles estableció dos planos ontológicos: el de la φύσις, la naturaleza, lo que es, y lo producido a partir de las τέχναι es decir lo que funda el hombre, sea material o no. El producto de la τέχνη es consecuencia de la observación de la φύσις, y da lugar a lo artificial, realizado por el hombre y distinto de lo dado en la naturaleza. Es éste el sentido en el que la téchne imita la naturaleza. Pero Aristóteles precisó algo más: la τέχνη introduce en sus productos la misma dinámica del ser natural, y precisa que la τέχνη «o realiza lo que la naturaleza es incapaz de terminar, o lo imita» (Physica 199a 15), es decir que el arte puede perfeccionar lo que la misma naturaleza no logra o que en ella no es llevado a buen fin; o incluso producir algo que vaya más allá de la naturaleza, que no se encuentre en ella. El arte así entendido, no sólo imita, sino incluso rivaliza con la naturaleza, argumento éste que le permite justificar la mímesis[42].

Entre las τέχναι existía claramente diferenciado un grupo específico: el de las τέχναι μιμητικαι, las artes de la imitación, las cuales implicaban una destreza para la producción de imágenes. Estas artes entrañaban la mímesis, cuya traducción exacta es justamente producción de imágenes, en virtud de la cual los antiguos griegos podían equiparar al pintor junto con el poeta. Aristóteles afirmó en su Poética que el poeta es imitador, lo mismo que el pintor o cualquier otro productor de imágenes[43]. Por eso, como mantiene Jiménez, «si tenemos en cuenta que la poesía iba acompañada siempre de música y de gesticulación corporal o danza, y que el teatro entonces naciente —siglo V a.C.— era considerado un tipo de poesía y, a la vez, que lo que se dice del pintor vale igualmente para el escultor y en cierta medida para el arquitecto, podemos ver entonces que los griegos consideraban como algo emparentado lo que nosotros llamamos hoy ‘artes’ o, con una formulación más tradicionalista y ya algo caduca, ‘bellas artes’»[44]. Es decir, la mímesis era específicamente aquello que definía el concepto griego que mejor se ajusta a nuestro actual concepto de arte, y es muy relevante que su traducción actual sea justamente producción de imágenes. Debemos por ello entender también que la mímesis griega, que podemos incluso traducir ampliamente en el sentido de imitación, o ilusión, inspira y se dispone en la base misma del concepto de arte clásico, tomando, obviamente, como contexto referencial el ámbito de nuestra cultura occidental.

Pero sin duda ninguna, donde descuella la noción de la mímesis con carácter excepcional es estrictamente en el antiguo período clásico griego. Como sostiene Gombrich, fue el arqueólogo Emanuel Loewy el primero en mostrar las teorías sobre su disposición práctica o formación en el arte griego, y cuya exposición aún no ha sido superada. En tal sentido, el griego del período arcaico parte del esquematismo —el recurso característico de cualquier modo conceptual del arte—; la conquista del naturalismo es pues una gradual sucesión de correcciones en función de la observación de la naturaleza. Tan sencilla formulación puede ser constatada comparando sucesivas formas del kourós. Así entre el Apolo de Tenea [fig. 16], el Apolo de Piombino [fig. 17] y el Efebo de Kritios [fig. 18], pueden ser advertidas graduales acumulaciones de correcciones debidas a la observación y experimentación sobre la realidad. El milagro griego que supuso el período clásico en la historia de la civilización occidental, puede ser mejor valorado en toda su dimensión en virtud del conocimiento de otras civilizaciones próximas. Heinrich Schäfer extendió los hallazgos de Loewy y resaltó el logro griego a la luz del modo con que los egipcios traducían su observación de la naturaleza, llegando a calificar como únicas en la Historia del arte las sucesivas correcciones al esquematismo primitivo introducidas con el fin de igualar la apariencia con la realidad[45].

Pero antes de continuar, conviene hacer una advertencia sobre el concepto de mímesis o ilusión. No debemos entender la mímesis como una ilusión exacta que puede engañar la percepción en términos absolutos. Gombrich dedicó justamente su obra Arte e Ilusión a demostrar que el arte se basa en la ilusión, pero que el grado de ésta depende de los estereotipos culturales vigentes y de las expectaciones relacionadas con ellos. Afirmó en tal sentido, que las pinturas de Constable no eran realmente una fiel reproducción de la campiña inglesa. Una fotografía del mismo escenario de su Wivenhoe Park, Essex, demostraba que Constable no reprodujo fielmente el paisaje natural; y ni siquiera lo hizo la misma fotografía. Todo arte depende de ciertos convencionalismos en donde el ver es inseparable del saber; es decir, no existe el ojo inocente que percibe el mundo de manera espontánea, sin guía alguna de la cultura.

***

La mímesis, así, plenamente fijada en Platón como «una composición de imágenes», recaba también sobre un interesante término: εἴδωλον. Lo que nosotros hemos traducido como imagen, es eídolon, el cual más exactamente posee el sentido de apariencia o figura, pero no como algo material. En un pasaje de la República, afirma expresamente Platón que la mímesis no supone producir objetos reales, sino tan sólo sus imágenes, y la describe como «demiurgía de las imágenes» (República 599a 7). Su etimología, apunta Jiménez, revela claves importantes sobre el origen de la representación plástica en la cultura griega. La palabra εἴδωλον aparece ya en la Ilíada, vinculada al término ψυχή. Así, Aquiles ve en sueño la psyqué de Patroclo, pidiéndole que entierre su cuerpo: «pues las psykaí, que son imágenes (eídola) de los difuntos, me rechazan y no me permiten que atraviese el río y me junte con ellas» (Ilíada XXIII, 72-73). Cuando Aquiles tiende los brazos para abrazar a Patroclo, advierte que sólo es una imagen, no pudiendo asirlo: «disipóse la psiqué cual si fuese humo y penetró en la tierra dando chillidos» (Ilíada XXIII, 99-100). Aquí vemos que la psyqué es el trasunto del ser humano después de la muerte, un espectro, un eídolon inmaterial. Acteón, según refiere Pausanias, fue también un espectro que se dedicaba a hacer maldades entre la población, hasta que el oráculo de Delfos ordena hacerle una estatua, que fijada sobre el lugar donde se aparecía su psyqué, quedó en ella atrapado y dejó de perseguir a los vivos. Estas historias enlazan con estadios más antiguos de cultura, en donde se constata la relación de la representación con lo invisible, el mundo de los espíritus. De ahí que la imagen en su sentido primario tenga que ver con la presencia de los muertos, de los antepasados ausentes, y ello constituye sin lugar a dudas una de las motivaciones centrales de la representación icónica en todas las culturas humanas. Es de este modo como cobra sentido el κολοσσός, la estatua-pilar o la estatua-mehir.

Esta acepción primitiva del término imagen, no cabe duda que nos declara la real dimensión de su significado. Por imagen debe ser tenido no solamente aquello que durante el llamado período clásico se tenía estrictamente por tal, y mantenido tanto por Platón como por Aristóteles: el producto artificial basado en la imitación de la naturaleza. También por imagen debe ser tenido todo ídolo perteneciente a estadios anteriores de la





civilización, en el cual permanece más vívida su función simbólica, dentro de la amplia gama de posibilidades que ofrece la simbolización: desde la identificación substancial con lo simbolizado a su simple evocación por medio de la imagen[46]. Esto último es lo propio de la representación icónica en las etapas anteriores al período clásico griego —minoica, micénica, cicládica—, así como de Egipto o el Oriente próximo, que configuran sus representaciones con el recurso a esquemas, y que englobamos dentro de lo que vamos denominando arte conceptual, el cual también podría incluso ser denominado arte simbólico en sentido pleno, de acuerdo con la noción de símbolo como veremos en el siguiente capítulo.

Conviene que brevemente consideremos cómo realmente funciona la representación en el plano conceptual. Gombrich aduce que el carácter conceptual y diagramático tiene su razón de ser en la función que cumple la representación en cada caso. Ésta se basa siempre en rígidas convenciones que imponen límites muy precisos al diseñador, y requiere siempre algo fundamental: distinciones claras. Un caso extremo de una representación cuyas reglas tendentes a la distinción, al esquematismo, se imponen casi hasta el límite, dejando la referencia de la naturaleza en una zona marginal, podría ser la cartográfica. Aquí, el mar puede ser coloreado en azul y los desniveles del relieve con diferentes gradaciones que irían entre el verde y el marrón oscuro, colores que tipificarían desde las tierras bajas del litoral hasta las cumbres montañosas de las cordilleras. Evidentemente es éste un caso extremo, pero algo parecido ocurrió con el arte egipcio, en parte del arte bizantino en Oriente y del románico en Occidente, o incluso con civilizaciones tan alejadas como el arte maya. Conviene que brevemente consideremos algunos ejemplos de estos ámbitos, que voy a proponer como referencia típica de lo conceptual.

El antiguo Egipto es posiblemente la civilización por excelencia del arte conceptual. El artista egipcio distinguía, por ejemplo, entre el moreno oscuro de la piel de los hombres y el amarillo claro de las mujeres, sin que la realidad observable demostrara tal cosa. Existe una norma para representar al ser humano y de ahí la rigidez formal que presenta la apariencia de los hombres. Ahora bien, si existe una nueva especie de hombres, el artista egipcio sabrá introducir los elementos de distinción necesarios con tal de diferenciar, por ejemplo, a nubios, a hititas y a otros pueblos. Del mismo modo, si se representaban animales o plantas específicos. La observación del mundo, por tanto, estaba subordinada a las convenciones y los estereotipos. Un ejemplo muy válido para comprender el alcance de esto, propuesto por Gombrich, es un fragmento de pintura mural de la tumba de Ra-hotep en Medum [fig. 19]. En ella vemos a Ra-hotep entre una serie de escenas que parecen figurar labores cotidianas. Quizás, con nuestro adiestramiento griego en la manera de interpretar lo representado, pudiéramos entender que se trata del dueño de la tumba visitando a los campesinos de su finca. Así, por ejemplo, pudo haber sido interpretada por los arqueólogos del siglo XIX. Sin embargo, un egipcio probablemente vería dos diagramas distintos: Ra-hotep y las labores rurales. La sucesión de las escenas, de acuerdo con el sistema egipcio de la representación, no obedece a un orden narrativo, sino conceptual. Las escenas de la vida cotidiana habría que leerlas como: arar, pescar, ordeñar, etc., en un sentido atemporal, como la transcripción de un acontecimiento típico, todo lo cual podría significar una fuente de dicha para el muerto, que vive en la eternidad[47]. Quiere decir todo esto que en el arte egipcio, la representación icónica está subordinada a

la función que debe cumplir ésta; la función determina un sistema concreto de representación.

Esto mismo puede ser aplicado a la comprensión del icono bizantino destinado a la oración y la contemplación. Puede decirse que aquí también existen rígidas convenciones que imponen límites muy precisos al creador de imágenes. El diagrama funciona también de un modo sistemático en todo el arte bizantino; como ejemplo, el conocido mosaico de Santa Sofía de Constantinopla, que nos muestra a la Theotocos entre Constantino y Justiniano, cada uno de ellos portando su respectivo atributo de la ciudad y el templo. El carácter diagramático se nos muestra también de modo predominante en el arte románico, y en general en el arte cristiano medieval anterior al siglo XII. Para comprenderlo bastaría observarlo en una sencilla organización mural como la de la antigua abadía benedictina de Lavaudieu, de principios del siglo XIII [fig. 20] estructurada como un diagrama en dos registros horizontales superpuestos: el nivel inferior, con María entronizada entre ángeles y apóstoles, y Cristo en Majestad rodeado del Tetramorfos en el superior. Algo semejante tendríamos en el ábside de Santa Maria de Taüll, en este caso con tres niveles: el inferior, con unos tondos animalísticos que cabe interpretar como algo referente al mundo de la naturaleza; el nivel intermedio, o nivel histórico, presenta a san Pedro, san Pablo y otros apóstoles; y por encima el nivel celeste [fig. 21] en donde se nos muestra a la Virgen entronizada con Cristo niño y los Magos adorantes. No podemos decir que el carácter de estas representaciones sea estrictamente narrativo. F. Garnier, establece dos tipos de imágenes en el arte medieval: la imagen narrativa y la imagen temática. Esta última, con toda propiedad, se corresponde con nuestra definición de imagen conceptual. Este medievalista francés define la image thématique como constituida por unos elementos en donde los referentes espacial y temporal no rigen la representación; los elementos de la composición se organizan de acuerdo con conceptos mentales: «Les situations des éléments dans la composition sont déterminées par les exigences de la pensé, que le langage conventionnel sert avec plus de clarté et de rigueur dans la mesure oú il se sépare de la vision banale du réel, souvent équivoque»[48].

Entre los ejemplos citados por Garnier viene una ilustración del libro del Eclesiástico [fig. 22], en donde figura Dios como maestro de Sabiduría y de Justicia, con las imágenes de las cuatro virtudes cardinales y religiosos escribientes[49]. No existe pues ninguna referencia temporal ni espacial concreta y las diferentes figuras se integran según el modo de lo que podríamos entender como un diagrama esquemático. Así pues la imagen conceptual de Gombrich y la imagen temática de Garnier son dos modos diferentes de denominar un mismo fenómeno. La dificultad podría venir, si tratáramos de separar radicalmente lo narrativo de lo conceptual. En realidad no puede ser establecida una línea divisoria clara entre ambas cosas, sobre todo si nos situamos en el arte cristiano, en donde lo narrativo proveniente de la tradición clásica se integra muchas veces en contextos conceptuales. En el citado ábside de Santa Maria de Tahüll [fig. 21], la Virgen en majestad se nos ofrece en un contexto que tanto podríamos entenderlo en sentido conceptual como narrativo, puesto que la presencia de los Magos reproduce el tipo narrativo mismo de la Adoración de los Magos, tal como se iba representando desde la época de las catacumbas, en donde éstos avanzan oferentes hacia el grupo de la Virgen con el Niño. Un mismo territorio de ambigüedad entre lo conceptual y lo narrativo nos manifiesta la imagen aislada de Cristo crucificado a partir del Gótico, ya que por un lado se convierte en una representación narrativa del tema de la crucifixión, no faltando los detalles específicos que la caracterizan





de acuerdo con la fuente literaria —la corona de espinas, los clavos, la herida del costado, etc.—, pero en cambio se dispone siempre para el culto en contextos muy diferentes: la imagen de altar, la cruz procesional, la cruz de término, etc., lo que la convierte en una imagen conceptual[50].

El caso de la representación maya presenta también una clara estructura diagramática, por lo que cabe también calificarla de conceptual en sentido neto y, por supuesto, de simbólica. Nos permite observar también que lo conceptual es la forma espontánea que tienen las civilizaciones agrarias primitivas para expresar visualmente sus conceptos. Como ejemplo de ello nos puede servir la lápida del sarcófago existente en la cripta funeraria del rey Pacal de Palenque [fig. 23]. En ella se representa el camino del rey hacia el más allá mediante un diagrama en donde se visualiza el poder político como centro del universo. El eje de la composición lo constituye el árbol de la ceiba, un axis mundi que comunica diferentes niveles del universo: el celeste, el mundo de los vivos y el inframundo. Sus raíces están en el inframundo, el nivel inferior, representado por un mascarón descarnado; el tronco atraviesa el nivel terrestre o de los vivos, gobernado por el propio rey, el kul ahau, encargado de mantener la armonía del universo; las ramas se pierden en el estrato sagrado del cielo, en donde se halla enroscada una serpiente bicéfala, símbolo maya de la realeza, también llamada Serpiente Visión, de cuyas bocas surgen dos personajes: Kauil, el dios legitimador de la sucesión dinástica, y Bufón símbolo de la luz; por último, en la cúspide, el Ave Celeste se posa sobre las ramas superiores. Se trata pues de un relieve con una representación atemporal —sin tener en cuenta momentos concretos—, centrada en la exposición de un concepto: en el marco del cosmos maya, el camino hacia el más allá del rey Pacal. De este concepto fundamental derivan, como subordinados, otros conceptos: el poder político del rey Pacal y de su dinastía como puntal que mantiene todo el orden universal, etc. Todo tiene significado, y de hecho los estudiosos han llegado a desmenuzar la semántica de cada pequeño detalle; por ejemplo, el marco que sostiene la figura de Pacal, como si estuviera en unas fauces, son las quijadas superiores de dos serpientes descarnadas, en cuyo centro, desciende el rey al inframundo. Todos los detalles se integran como en un gran esquema o diagrama.

***

En conclusión, se ha tratado aquí de establecer el concepto de representación icónica como ámbito propio de la iconología, concretándose ésta en dos tipos: conceptual y narrativa. La representación conducida por la narración y materializada a través de la mímesis en el mundo griego, desembocó en la revolución del arte griego, dando lugar a la invención cultural del arte. El período clásico griego fue en realidad un fenómeno único y excepcional. Lo normal en cualquier civilización previa a la griega clásica, fue cierto convencionalismo en la formalización de la representación, como puede ser el recurso a los esquemas, que es lo que mejor ha permitido siempre ordenar visualmente los contenidos de las representaciones. Este recurso, quizás, sea también el más natural cuando el hombre necesita significar algo que resulta difícil o imposible hacer de otro modo, lo que en sentido estricto constituye la llamada actividad simbólica. Lo excepcional realmente fue la revolución griega. Pero esta revolución tuvo también consecuencias en el modo de enfocar la representación artística en fases posteriores de la civilización

occidental. La narración por medio de imágenes, que no puede desligarse de las conquistas técnicas del ilusionismo visual, es el modo en el que se concreta formalmente dicha revolución. La posibilidad de la narración por medio de imágenes convierte realmente el arte en un auténtico artefacto cultural, es decir un instrumento con capacidad funcional propia dentro de la cultura. Por todo ello conviene que prosigamos con la valoración de cómo nace y se desarrolla la narración icónica en nuestra cultura, cuáles son sus implicaciones y cuáles sus consecuencias. De esto nos ocupamos en el apartado siguiente.





*Invención cultural del arte: la narración icónica*

Los conceptos de τέχνη y su derivado τέχνη μιμητική, se afianzan en la antigua civilización griega hacia la segunda mitad del siglo VI a.C., la época de Pisístrato, coincidente también con otros fenómenos culturales importantes, como lo sería el término de la fijación u organización definitiva por escrito de la recitación oral homérica. La Ilíada y la Odisea, como código de la identidad cultural helénica, conocen una madura estilización poética, es decir, un plan literario articulado con una trama, coincidente con la fase madura en el proceso de formación de un cuerpo, también articulado, de imágenes, tanto plásticas como literarias. Lo específico de todo esto es que ambas manifestaciones son poéticas, es decir discurren por un cauce que permite fijar con mayor intensidad sus contenidos en la memoria colectiva: las palabras aladas llegan de un modo más directo al corazón humano. Es durante el siglo V a.C. cuando esta fijación madura definitivamente y tiene lugar lo que Jiménez llama la invención cultural del arte, es decir la emancipación definitiva del arte, en concreto de la imagen, respecto de su anterior tutela mítica, vinculada al ritualismo, para incorporarse a la vida secular de la civilización[51].

Entre los siglos V y IV a.C., se producen dos acontecimientos que van a consolidar definitivamente esta autonomía de la representación: por un lado los sofistas, especialistas en la formación de los individuos, educándoles como ciudadanos y, paralelamente, el asentamiento definitivo del pensamiento filosófico con Sócrates, Platón y Aristóteles. Se trata de dos fenómenos que coinciden también con la toma de conciencia del carácter específicamente humano de la poesía y de las artes, lo que conducirá a la autonomía de la representación, verbal, musical y visual, la cual ha sido posible bajo el signo de las artes de la imitación. El cambio cultural será también importante, pues el ideal social de la época arcaica, la ἀρετή, se transforma y con el desarrollo de la formación del individuo, la παιδεία —gracias también a la palabra escrita—, aparece la democracia, el gobierno del pueblo, como nuevo ideal. Es evidente, pues, que poco a poco, a lo largo del período arcaico, se fue produciendo un deslizamiento en el vocabulario de la imagen que culminará en la primera teoría general de la mímesis elaborada por Platón, con quien estamos ya en el terreno de la imagen como apariencia, como una visualidad inspirada en la realidad exterior y sensible, perfectamente desligada de los simbolismos y de los rituales primitivos. Es importante no perder de vista que el simbolismo presente en la imagen griega de los períodos arcaico y clásico, ya no es de índole primitiva; quizás no deberíamos denominarlo simbolismo, sino significación del sentido, un término más neutro desde el punto de vista epistemológico y metodológico. La imagen es ya algo autónomo y, en virtud de la mímesis, el ciudadano es consciente de una renuncia voluntaria a la credulidad que le hace confundir la realidad con lo imitado, con la ilusión, disponiéndose como narración de acontecimientos y vivencias pertenecientes, bien a la historia, bien al mundo de la ilusión poética. La imagen, de este modo, se convierte en algo que puede desempeñar una función cultural. Esto es realmente la autonomía de la imagen, formada ésta de dos componentes: forma o apariencia y contenido o significado, distinción que se hará en épocas posteriores, pero que en realidad el griego del período clásico ni siquiera se la llegó a plantear.

Es evidente que todo el proceso de emancipación de la imagen, lo que Gombrich denomina el descubrimiento del reino crepuscular, o de los «sueños para los que están despiertos», fue el descubrimiento decisivo de la mente griega. Su impacto se dejó sentir allí donde el reino de la poesía —que ahora permanece fijada por escrito— coincide con el del arte, es decir en el mundo de la narración poética por medio de imágenes visuales, y que dicho descubrimiento, importante es subrayarlo, está regido por la razón crítica. Un último ingrediente explicará el revolucionario cambio cultural que se produjo: la libertad del artista para crear, que indudablemente fue propiciado por la democracia. Esta última condición estaba realmente ausente en todas las civilizaciones anteriores y es la primera vez en la historia que el artista la goza. El arte egipcio apenas conoce la narración por medio de la imagen. Como hemos visto en el punto anterior, sus imágenes son conceptuales, predominantemente simbólicas, pero no narrativas, aunque éstas tengan por objeto dejar constancia de acontecimientos históricos concretos —por ejemplo, los relieves que celebran la victoria de Ramsés II sobre los hititas en Abú Simbel—; y la actitud de las culturas mesopotámicas no puede haber sido muy distinta a la egipcia. En la civilización griega nos encontramos con la evocación libre, poética, de los acontecimientos mitológicos por medio del recurso de la narración icónica. Fue éste un proceso lento que comenzó ya en el siglo VII a.C. y culminó definitivamente en el siglo III a.C. con la introducción de los ciclos de imágenes, algo de lo que nos vamos a ocupar. Simultáneamente, se logra también un método convincente de representación del cuerpo humano. Gombrich ha puesto énfasis en una hipótesis que afecta a la relación entre narración icónica y la conquista técnica de la representación naturalista del cuerpo humano: «cuando los escultores y pintores clásicos descubrieron el carácter de la narración griega, pusieron en marcha una reacción en cadena que transformó los métodos de representación del cuerpo humano; y bastante más que eso». La coletilla final es especialmente significativa, pues sin duda Gombrich quiere advertirnos sobre la gran trascendencia que el descubrimiento del procedimiento narrativo va a tener en la historia de la cultura de Occidente[52]. Gombrich insiste en esta determinación —en principio, hipótesis, pero su contundente audacia argumental la transforma en un hecho demostrable —, y se expresa del siguiente modo: «¿No es acaso mucho más verosímil que los descubrimientos que infundieron vida a la estatua erecta aislada se hicieron primero en contextos narrativos que requerían una recreación convincente de una situación: por ejemplo, en los grupos narrativos de los frontones, con su evocación dramática de episodios míticos?»[53]

No cabe duda que el milagro griego fue posible en el contexto de la confluencia entre la fijación por escrito de la poesía épica y el deseo de representación del contenido de la misma. Lo prueba la cantidad de episodios míticos, literarios, presente en la decoración de multitud de piezas, especialmente en piezas cerámicas. En toda narración, interesa no sólo el qué, sino también el cómo, y para esto último conviene cierta licencia por parte del narrador para expresarse. De hecho, hubo también narraciones fuera del ámbito griego: el poema de Gilgamesh, la Biblia, etc., pero lo que caracteriza al poeta griego es su libertad para añadir lo necesario con el fin de construir de modo verosímil el cómo narrativo. Esto facilitó la traducción en imágenes plásticas del qué poético; o como sugiere Gombrich: «allí donde el poeta tenía la licencia de variar y bordar sobre el mito y de demorarse en el ‘cómo’ al relatar los acontecimientos épicos, quedaba la vía abierta para que el artista visual hiciera lo mismo»[54]. Kurt Weitzmann, en un estudio ya clásico, se ocupó de dilucidar las fases por las que atravesó la narración icónica, y podemos constatar que todo partió





del interés que comenzó a manifestar el hombre griego del período arcaico por disponer de imágenes sobre episodios míticos presentes en la literatura oral de su tiempo. Pero veamos cómo esto se fue produciendo.

***

Cuando se introduce por primera vez la representación de la figura humana en el período geométrico, los mitos aún no gozaban de tradición figurativa. Cuando ésta se introduce, era al principio conceptual, no narrativa. El hecho de disponerse los mitos en imágenes implicó ya una primera relación entre la poesía y el arte, la cual fue imprecisa al principio, pero en la última etapa de maduración de este proceso, a las puertas ya del helenismo, puede hablarse de narración progresiva a través de la imagen, lo que significó una unión total entre narrativa e imagen. La culminación del proceso se producirá cuando en el rollo de papiro ilustrado entren en armonía complementaria los dos sistemas gráficos de comunicación: el analítico-discursivo que es la escritura alfabética y el sintético-figurativo de la imagen. En realidad ambos sistemas son visuales, puesto que para la mentalidad griega, acostumbrada a la oralidad en la transmisión de la cultura, la escritura alfabética era percibida como un fenómeno visual. No sabemos con exactitud cuándo comenzaron los rollos de papiro a presentar ilustraciones narrativas, debido a que no se han conservado ejemplares. Es probable que, admitiendo que las representaciones en objetos cerámicos y otros soportes derivan principalmente de ilustraciones en los rollos, éstos podrían haberse ilustrado ya en épocas tempranas, en el mismo período arcaico.

Carl Robert fue el primero que estableció en Bild und Lied[55] [Imagen y Palabra], la distinción de tres estadios en el desarrollo configurador de la relación de la imagen con la palabra, es decir la creación de imágenes con finalidad narrativa. Este estudioso hizo su propuesta en unos momentos en los cuales la Historia del arte circulaba mayoritariamente por los caminos del formalismo, lo que impidió que sus aportaciones tuviesen el impacto que merecían. Más tarde, Franz Wickhoff abordó el mismo problema cuando se dispuso al estudio del Génesis de Viena, llegando también al reconocimiento de tres estadios o métodos en el proceso integrador entre la palabra y la imagen, correspondiéndose con los mismos estadios ya propuestos por Robert, pero que él denominaba respectivamente como complementario, aislado y continuo. Será posteriormente Kurt Weitzmann quien someta a crítica la terminología de Wickhoff recuperando la de Robert: simultáneo, monoescénico y cíclico[56].

Parece indiscutible que la pintura cerámica está ligada directamente a la literatura, y que su repertorio de imágenes se inspira en ella. El método simultáneo, la fórmula más antigua de organizar una narración visual, se percibe en los vasos de figuras negras del período arcaico, en donde la variedad de tipos iconográficos resulta ya considerable. Es importante destacar que la fuente literaria de estas representaciones es siempre la poesía épica, algo constante también en todo el arte visual griego, independientemente de su modalidad técnica: la escultura, la pintura, etc. Los dos poemas homéricos, la Ilíada y la Odisea, serán los que proporcionarán la mayor parte de secciones narrativas a representar,

observándose un predominio de las de mayor leyenda o grandiosidad en sentido épico. Un ejemplo muy típico, propuesto por el mismo Weitzmann, sobre el método simultáneo lo constituye la Copa de Esparta, del siglo VI a.C. [fig. 24]. Presenta la escena del cegamiento de Polifemo por Ulises, pero en ella puede observarse que concurren en una sola escena tres acciones o momentos: Polifemo devorando a uno de los compañeros de Ulises, cuyas piernas sostiene aún en ambas manos; el ofrecimiento de la copa a Polifemo por Ulises con el fin de emborracharlo; y el cegamiento con una lanza, con la que arremeten Ulises y sus compañeros. Son, por tanto, tres acciones consecutivas en el tiempo presentadas como simultáneas. Si recurrimos a la fuente, observamos que cada una de estas escenas está localizada en el libro IX de la Odisea, y presenta un orden consecutivo: la deglución del compañero de Ulises — realmente habían sido dos— es narrada en los versículos 292 y ss.; el ofrecimiento de la copa comienza en el versículo 347; y por último, en los versículos 375 y ss., es narrado el cegamiento. Se trata pues de un método primitivo que tiene el inconveniente de transgredir las unidades de espacio y tiempo, base de toda representación racional. No cabe duda que el artista quiso proporcionar la máxima calidad narrativa al acontecimiento, teniendo para ello que sacrificar la coherencia espacio-temporal. Este método, aunque primitivo, revela también algo muy importante: que el artista antepone el interés narrativo al interés mimético, es decir, que el desarrollo de la mímesis está supeditado a lo narrativo y no al revés. Esta observación abona la indicación de Gombrich expuesta anteriormente.

Con todo, la tendencia evolutiva tendente al perfeccionamiento de la secuencia narrativa consiste en corregir la disfunción espacio-temporal. Weitzmann así lo observa a propósito del análisis de la narración de la muerte de Troilo, presente en uno de los registros en forma de friso del Vaso François de Florencia [fig. 25]. Troilo era el hijo menor de Príamo, rey de Troya, y por tanto hermano de Héctor. La Ilíada cuenta que un oráculo había determinado que Troya nunca sería conquistada por los griegos si Troilo llegaba a cumplir 20 años. Aquiles, entonces, decide dar muerte a Troilo y aprovecha la ocasión en que éste va con su hermana Polixena a una fuente, dándole muerte allí mismo. En la representación del Vaso François, aparece Troilo huyendo a caballo siendo perseguido por Aquiles; Polixena huye también delante del caballo y detrás de Aquiles aparecen tres divinidades protectoras: Atenea, Hermes y Tetis. La representación, pues, se centra en la escena de la muerte de Troilo, lo que en principio parece suficiente, pero el pintor introduce también, a la derecha de la escena central, otras escenas posteriores a este momento: Anténor comunica la noticia a Príamo a la puerta de su palacio, y dentro de éste, por la puerta, Héctor y Polites se disponen a salir para vengar la muerte de Troilo. Así mismo, a la izquierda de la escena central, aparecen dos jóvenes sacando agua del pozo. Todas estas escenas se van sucediendo en la misma banda narrativa, es decir ocupan simultáneamente el mismo escenario o lugar virtual de la representación, el cual ha tenido que ser manipulado sutilmente para presentar las escenas unas tras otras según el orden temporal en que ocurren. Pero el tiempo aquí no es fijo; podría calificarse de transitorio, y va transcurriendo en la pintura de un modo semejante a cómo la vista pasa por los versos como si éstos estuviesen escritos. La representación, por tanto, aún es según el método simultáneo, puesto que la unidad espacial determina la impresión de que todo se mueve, simultáneamente, en torno a la escena central: la muerte de Troilo. Es evidente que no se trata tampoco de una simultaneidad semejante a la de la Copa de Esparta, puesto que algo va cambiando en el sentido de quererse corregir la distorsión espacio-temporal de la representación.





El método monoescénico substituye al simultáneo en el siglo V a. de C. y llega a ser también el predominante hasta fines del siglo IV a.C. Se basa justamente en el principio de respetar las unidades de tiempo y espacio. La acción representada ocurre en un lugar y en un momento concretos. Es un método racional, acorde con la mentalidad griega y los principios estéticos que viven los griegos en esos momentos. Recuérdese que son los tiempos en que la representación mimética conoce su madurez plena. La mayor parte de las escenas proceden también de los poemas homéricos. Como ejemplo característico, puede proponerse aquel relieve mélico del siglo V a.C. [fig. 26], con la escena del reconocimiento de Ulises por Euriclea. En él vemos a Ulises transformado en viejo mendigo, sentado, mientras Euriclea, su nodriza, lo reconoce por una cicatriz, cuando le lava los pies. Ulises aún no ha revelado su identidad a Penélope, que aparece junto a su hijo Telémaco de pie. La misma escena puede ser observada en un vaso contemporáneo, la cual [fig. 27] nos puede servir para advertir aquello que puso de relieve el arqueólogo E. Loewy sobre la codificación compositiva de los tipos iconográficos. Obsérvese que, aun con las lógicas variaciones a causa de la clase de objeto, del taller y del origen, la composición está basada en un mismo esquema en ambas piezas. Esto era lo habitual para cualquier escena. Si un artista, un taller, o un ilustrador de rollos inventaba una composición para un tipo iconográfico nuevo y ésta resultaba plausible, inmediatamente se codificaba o convencionalizaba.

Este método, denominado monoescénico, se adecúa a la representación del contenido literario sin perjudicar la claridad de la composición visual. El paso siguiente consistirá en la creación de series de composiciones representando acciones sucesivas, con los mismos personajes, guardando perfectamente el binomio espacio-tiempo. Supone esto que las artes visuales y la literatura se relacionan más estrechamente aún, adoptando las primeras de la segunda su transitoriedad, de modo que el espectador puede leer en imágenes una serie de sucesos, es decir un ciclo. Estamos así ante el método cíclico, la tercera fase de todo este proceso de narración por medio de las imágenes, o de relación entre la imagen y la palabra. Este método tiene la peculiaridad de estimular la imaginación del espectador, puesto que éste, impulsado por la contemplación individual de cada escena, tiene que ir reconstruyendo imaginariamente las transiciones entre las escenas y los hechos secundarios, matices que la narración visual, por ser un discurso de carácter sintético, no lo puede hacer. Justamente esta voluntad de rellenar huecos es lo que hará evolucionar la representación cíclica pudiéndose hacer cada vez más prolija. Esto reportará incluso la esquematización de la representación, reduciendo lo visual a aquello que es indispensable y necesario, eliminándose elementos no sustanciales.

No sabemos exactamente cuándo aparece el método cíclico. Es prácticamente seguro que su origen estuvo en el rollo de papiro ilustrado en una época temprana que nos es imposible precisar, debido a la ausencia de ejemplares conservados. Es observado por primera vez en una serie de vasos que Robert denominó Homerische becher, debido al tema que representan, y que conocemos nosotros como Vasos megáricos. Corresponden al siglo III a.C., lo cual no quiere decir que se trate de los objetos más antiguos, ya que probablemente los ciclos estarían presentes en otros objetos anteriores, pero éstos no se conservan.

Conviene analizar brevemente dos de estos vasos del Museo de Berlín, con escenas de la Odisea . El primero [fig. 28] desarrolla tres escenas concretas a partir del canto XXII de la Odisea. Incorpora también escritura, lo que sin duda acredita la hipótesis de que las escenas deriven directamente del rollo de papiro ilustrado y que en este vaso no sólo se copiarían las escenas, sino también parte del texto. Estas escenas relatan la diferente fortuna de los criados de Ulises: Eumeo, Filetio y Melantio, una vez éste regresa a Ítaca; los dos primeros le son fieles y supieron respetar la ausencia de su amo, no aliándose con los jóvenes pretendientes; el único en traicionarle fue Melantio. En este contexto es como tiene lugar el apresamiento de Melantio por parte de los otros dos criados, lo que es representado en la primera de las escenas: Eumeo y Filetio aparecen en el acto de atar de manos y pies a Melantio, que permanece tendido en el suelo. Véanse los detalles en la narración escrita:

«Le saltaron encima los dos, arrastráronlo dentro / del cabello y a tierra lo echaron dolido en su alma. / Con cruel atadura anudaron sus pies con sus manos / retorcidos con fuerza implacable a la espalda, conforme / les mandara el Laértida, el sin par sufridísimo Ulises» (vv. 187 i ss.).

En la segunda escena, aparecen los dos criados ante el prisionero, colgado boca abajo:

«enlazáronle el cuerpo después con trenzada maroma / y lo alzaron con ella por la alta columna hasta cerca / de las vigas. Y, ¡Oh Eumeo!, dijiste con voces de mofa: / ‘Ahora vas a quedarte, Melantio, velando en la noche / y acostado en el lecho mullido que bien te mereces; / que la Aurora de trono de oro, al salir de las ondas / del océano, te acuerde la hora en que llevas tus cabras / al palacio a abastar el festín de los nobles galanes’» (vv. 192 i ss.).

Por último, en la tercera escena, interviene Atenea exhortando a Ulises y a Telémaco a que luchen contra los pretendientes:

«Vino al lado de aquellos Atena, retoño de Zeus, / semejante en la voz a Mentor y en su cuerpo y figura, / y alegrándose Ulises al verla, le habló de este modo: / ‘Dame ayuda en mi trance mortal, ¿oh Mentor!, haz memoria / del amigo que, igual en edad, tanto bien te hizo un tiempo’» (vv. 205 i ss.).

Se trata, pues, de la disección de un episodio en tres escenas en las que se han tenido incluso que repetir personajes en cada una. El segundo de estos vasos [fig. 29] presenta unas escenas posteriores a la masacre de los pretendientes, pertenecientes también al mismo canto XXII de la Odisea. Los personajes aquí son muy secundarios en el relato homérico. En la escena del centro, el adivino Leodes suplica el perdón a Ulises, mientras es ejecutado por éste. Obsérvese la absoluta fidelidad de la imagen respecto del texto:





«Tal diciendo empuñaba en su mano robusta una espada / que en el suelo encontró, desprendida del brazo de Agelao / moribundo: embutióla sin más por mitad de su cuello / y él cayó dando un grito y el polvo cubrió su cabeza» (Odisea, XXII, 326-329).

En la escena de la derecha, Ulises se dispone a matar al músico Femio, pero Telémaco intercede por él:

«Así dijo: escuchólo Telémaco, el fuerte y augusto, / y, al momento, volvióse a su padre y habló de este modo: / 'Tente, padre, y aparta tu espada de un hombre sin culpa; / (...)'» (Odisea XXII, 354-356).

Medonte, también músico, es así mismo perdonado y sale de debajo de una silla, donde se había escondido:

«Oyó aquello el discreto Medonte, que estaba debajo / de un sillón, encogido y cubierto con una reciente / piel de vaca queriendo esquivar a la parca sombría. / Al momento surgió del sillón, se quitó aquel pellejo, / a Telémaco vino de un salto, se echó a sus rodillas, / (...)» (Odisea XXII, 361-365).

Vemos pues que el artista es muy fiel a la fuente literaria y sacrifica la libertad creativa con tal de no salirse de los estrictos límites de dicha fuente literaria. Nunca un artista se ha ceñido tanto al texto como ahora. El resultado de esta relación entre texto e imagen, atendiendo a la densidad de escenas, es que el número total de éstas podría llegar a ser considerable, y además el artista debería ejercer la capacidad de inventar esquemas compositivos nuevos, ya que no dispondría de tradición figurativa para el número de acciones posibles a representar. Es evidente que ahora el artista puede encontrarse ante la necesidad de inventar composiciones para nuevas escenas o tipos iconográficos a instaurar. Para ello podría incluso adaptar motivos ya creados para otros tipos iconográficos, actitud ésta que será también mantenida por los artistas medievales.

Existen razones para pensar que el resto de cantos de la Odisea pudieron ser representados en objetos con la misma densidad de escenas en relación con la fuente textual, y que lo mismo pudo haber ocurrido con la Ilíada, como lo demuestran las Tabulae Iliacae romanas, unas tablillas cerámicas del siglo I que suelen presentar, en relieve dispuesto en registros o bandas horizontales, diversas escenas de la Ilíada. También las hubo de la Odisea, como lo demuestra una pieza que perteneció a la colección Rondanini y actualmente conservada en el Museo Narodowe de Varsovia [fig. 30]. Se representa el pasaje en que Ulises entra en el palacio de Circe y la obliga a restituir la forma humana a sus compañeros, convertidos en cerdos. La narración es audaz, ya que se hace de

acuerdo con una unidad espacial común a las tres escenas representadas, las cuales cumplen las respectivas unidades temporales. El escenario único es el palacio de Circe, pero no según el modo escenográfico del teatro, o algo semejante a la escena de la muerte de Troilo de la Crátera François, sino a vista de pájaro, haciendo visibles las diferentes dependencias del palacio como si a éste se le hubiese sustraído el techo. En la primera escena, situada ante la puerta del palacio, Ulises recibe de Hermes la hierba moly, el antídoto que lo protegerá de los encantamientos de Circe. Dentro ya del palacio, transcurre la segunda escena, en la que Ulises amenaza a Circe con la espada tras haberla vencido en su intento de hechizarlo con el filtro mágico; más allá, al fondo, tiene lugar la tercera escena: los compañeros de Ulises son liberados del hechizo y salen de las zahúrdas.

Muy pronto se distinguieron modalidades diferentes para presentar los ciclos narrativos. Cabría, en este proceso, destacar el desarrollo del sarcófago romano, en donde se impone el ciclo resumido. Los talleres, seguramente en función de la demanda del cliente, seleccionarían algunas escenas de un ciclo que serían dispuestas en relieve en el frente de los sarcófagos. Estas escenas, presentadas normalmente en friso continuo y sin elementos de cesura —sin descartarse otras modalidades—, se distinguen entre sí por la disposición de los personajes representados. Así, dos figuras que se dan la espalda nos indican la pertenencia de cada una a escenas contiguas. No existe tampoco un orden de lectura preestablecido: cada escena se relaciona con las de su ciclo por el hecho de que el espectador está familiarizado y conoce bien la narración presentada y nunca por ajustarse a una linealidad compositiva continua, como la escritura. Puede servirnos como ejemplo un sarcófago de Berlín [fig. 31] que nos muestra tres escenas pertenecientes al ciclo de Orestes e Ifigenia, cuya fuente literaria más propia es la tragedia Ifigenia en Táuride de Eurípides. La primera de las escenas en orden narrativo temporal es la del centro, en donde se ha representado la despedida de Orestes y Pílades, que se muestran afligidos ante la inminencia de su sacrificio cruento a la diosa Ártemis, como era costumbre hacer con los náufragos en el santuario de Táuride. La segunda escena, a la izquierda, corresponde al reconocimiento de Orestes y su primo Pílades por Ifigenia; ésta aparece consultando una tablilla y reconoce a Orestes como su hermano. La tercera escena, a la derecha, presenta a Ifigenia llevando la estatua de Ártemis, pidiendo a Toante, rey de Táuride, que la deje salir con los prisioneros para realizar un ritual en la playa antes del sacrificio; evidentemente este hecho formaba parte de la estratagema de huida para los tres.

Los ciclos estaban codificados y, en función de las necesidades, podían ser epitomados de modo diverso, o incluso sintetizarse y combinarse con escenas procedentes de otros ciclos con el fin de lograr significados más complejos. En este orden de apreciaciones, es como cabría entender el ciclo desarrollado escultóricamente en un claustro románico, o bien el modo como podría organizarse un retablo con base al tema de los Gozos de la Virgen, por no decir una fuente con escenas pertenecientes a ciclos diferentes que tuvieran como denominador común el tema del agua, o el del amor; o bien un ciclo biográfico, como el de la vida de san Francisco en la Basílica superior de Asís. La invención de la narración cíclica, no cabe duda, ha sido algo fundamental para el desarrollo del arte visual en Occidente y constituye el episodio más relevante de la revolución del arte clásico llevada a cabo por la civilización griega de la Antigüedad.





***

La narración, quiero insistir en ello, es la causa objetiva más importante del desencadenamiento de la revolución griega, siendo el contenido de esta narración la esencia misma de la representación. La mímesis o ilusión sería así la consecuencia plástica más importante, hasta el punto de convertirse en el exponente que caracteriza el clasicismo estilístico. No es, pues, la mímesis la substancia del arte clásico, sino solamente el efecto o manifestación de éste. Dentro de este esquema, es como debe ser encajado el tan conocido pasaje —recogido por Plinio— sobre Lisipo, quien llegó a decir sobre sí mismo que los artistas antiguos habían hecho a los hombres como ellos eran y él los hacía como aparentaban ser[57]. Esta afirmación, convertida en tópico en la tradición historiográfica, sintetiza perfectamente el ideal estético de dicha revolución: la conquista de lo aparente, de la ilusión de la realidad. El ilusionismo visual permitía de un modo convincente la representación de acontecimientos históricos y mitológicos. Pero la narración visual apelaba necesariamente a la imaginación del espectador para reconstruir los contenidos en su pleno desarrollo espacio-temporal. Así, por ejemplo, la escena de un arybalos ático de fines del siglo V a.C. [fig. 32], en donde vemos a Adonis junto con Afrodita, obliga a imaginar que corresponde a uno de los momentos concretos en que el joven permanecía junto a la diosa durante aquellas dos partes del año que le correspondía —la tercera debía estar con Perséfone en el Hades—. Los griegos contemporáneos, conocedores del mito, podían también construir en su imaginación el lugar y los momentos anteriores y posteriores a lo representado: Adonis, que ha dejado la lira, se muestra con un gesto de atención al requerimiento de Afrodita, mientras Eros les asiste con una bandeja con frutas. El ilusionismo, pues, estaba motivado por una función muy concreta que debía cumplir el arte: la sugerencia de acontecimientos en un contexto narrativo.

Pero en la medida en que los tiempos y las necesidades cambian, la gran conquista griega se muestra muy vulnerable. Esto se hace especialmente evidente cuando en el mundo imperial romano, cada vez son más influyentes las religiones de origen oriental —el cristianismo será una de ellas—, lo que trae como consecuencia la crisis del ideal de la ilusión, el cual entra en conflicto con las nuevas funciones que debe adquirir el arte. Con el definitivo triunfo del cristianismo, las fórmulas de la representación tienen necesariamente que adaptarse a nuevas exigencias, tanto del ceremonial imperial como de la revelación divina, y en dicho proceso se fue relegando paulatinamente el logro más sobresaliente de la mímesis: el ilusionismo. La evolución consistió no en corregir el esquema — no se trata de una nueva revolución, como advierte Gombrich—, sino de una reducción de la mímesis hacia el estereotipo mínimo. Los mosaicos de San Apolinar Nuovo de Rávena [fig. 33], que presentan procesiones de santos y de santas adorantes en el paraíso, precedidos por la adoración de los Magos, suponen la proclamación de una verdad revelada, de un concepto doctrinal. Los ciclos narrativos de la Iglesia bizantina, aunque éstos se basen en la fuente evangélica, no deben ser tomados como una expresión imaginativa de acontecimientos pasados, sino como la reactualización de la vida de Cristo en la liturgia de la Iglesia. El arte, de este modo, cambia de forma, debido a un cambio de función. Se trata también de un regreso a la formulación pre-griega de la representación, es decir a lo conceptual. No obstante, lo esencial de la revolución griega permanecerá desafiando

también a la imaginación de poetas y artistas, hasta que la conquista del naturalismo en las representaciones volverá a ser objeto de estudio en etapas futuras[58].





*La imagen y la palabra: ut pictura poesis*

Todo lo que vamos argumentando sobre la narración como fundamento del arte clásico, implica una relación entre el arte y la literatura. Creo que ha quedado suficientemente explícito que la revolución del arte clásico se genera ante la necesidad que siente el griego por la narración, mediante imágenes, de los contenidos de la poesía épica. No es necesario que nos detengamos en la consideración de si el arte visual está subordinado a la literatura, como fuente esencial e inspiradora de su desarrollo, o bien que el arte debe su desarrollo principalmente a sus potencialidades y autonomía; creo que tal discusión sería inútil. Lo único cierto y válido es que la literatura y las artes estuvieron siempre íntimamente relacionadas. A lo largo de los siglos, dos sentencias han gozado de gran autoridad: una de Horacio, y la otra de Simónides de Ceos. La primera: ut pictura poesis [la poesía debe ser como la pintura], fue tomada del Ars poetica de Horacio como un precepto, aunque el autor, en su contexto, quiso solamente manifestar algo circunstancial; la segunda, que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos, venía a decir que la pintura es como la poesía muda y la poesía como una imagen que habla. Mario Praz ha dedicado un conocido estudio a la relación entre las artes y la literatura, haciendo ver diferentes aspectos de la aplicación de este principio, que durante siglos ha pervivido en las prácticas de pintores y de poetas[59]. Dichas prácticas se basan en el principio general de que los pintores se inspiraron en temas literarios y los poetas siempre intentaron construir imágenes que sólo las artes figurativas eran capaces de transmitir de forma adecuada. Desde el lado de las artes, hemos tenido ocasión de tratar esto en los apartados anteriores; desde el lado de la literatura, esta tradición tiene ya un temprano exponente en la descripción que hace Homero del escudo de Aquiles, y es un proceso que culmina en los siglos de la modernidad cuando, con el prestigio que adquirieron los pintores a partir del Renacimiento, la poesía quiso también competir con éstos tratando de emular sus imágenes. En estos mismos siglos, asistiremos a una convención icónica que culminará en fenómenos tales como la emblemática, creándose auténticas galerías de pinturas en verso. La fórmula ut pictura poesis, por tanto, fue «un aviso para los poetas, porque el ejemplo de la pintura mostraba que el arte sólo podía resultar eficaz en la medida en que se mantuviese en estrecho contacto con la realidad visual»[60].

Arte clásico y literatura —sea ésta oral o escrita—, se caracterizan por el hecho de dar forma a la necesidad humana de narrar. Pero cada uno de estos medios tiene una naturaleza diferente. La literatura, producto o instrumento del lenguaje, es analítica y basa su procedimiento en la imagen mental, en la imaginación detallada de lo que se narra. El arte figurativo, en cambio, es sintético, dispone de la imagen en sentido objetivo, pero tiene enormes dificultades a la hora de expresar la transitoriedad de los acontecimientos. Es decir, literatura y arte visual son medios de narración defectuosos para cumplir con la función cultural que se les encomienda, pero complementarios, ya que cada uno suple el defecto principal del otro, y ésta es la razón por la cual se hayan compenetrado a lo largo de muchos siglos. Únicamente la tecnología contemporánea, con el cine o la televisión, ha sido capaz de evitar dichos defectos llegando a dar expresión única al binomio imagen-palabra, lo que ha entrañado un impacto cultural extraordinario. En realidad, estos medios audiovisuales de masas vienen a culminar una aspiración que fue ya intuida en el mismo momento en que se comenzaron a decorar con escenas narrativas los vasos cerámicos, o comenzaron a ilustrarse las obras literarias en los rollos de papiro de la antigua Grecia. Es evidente que el arte clásico occidental no pudo concebirse sino en función de un discurso que comunicar.

Kurt Weitzmann se ocupó del proceso de independencia de la imagen respecto del texto cuando desde la baja Antigüedad se impone el códice de pergamino en sustitución del rollo de papiro. En el fondo, todo el arte visual clásico no puede desligarse de la narración como fin cultural, lo que justifica la existencia misma del arte. Esto explica que, como medio o artefacto puesto al servicio de la cultura, sea algo sin total autonomía. El arte visual necesita del discurso analítico para llegar a ser efectivo; y viceversa, la literatura necesita del auxilio de la imagen para poder así apoyar la imaginación del lector para que éste pueda gozar con mayor provecho del discurso. Así, una pintura, o un ciclo de éstas, dispuestos correlativamente en determinado lugar, podrán servir a un predicador para ilustrar su discurso ante los fieles que le escuchan. Las imágenes artísticas están, pues, integradas en el contexto cultural cumpliendo una función que, en última instancia, constituye su íntima razón de ser y existir. Es por todo ello que tenga importancia comprender que el arte visual clásico funcione vinculado siempre a la narración, contenido, o discurso.

Llegados a un punto tal como el Barroco, época en la que culmina todo el proceso cultural de la imagen, el arte visual tiene la cualidad de ofrecer complejas síntesis discursivas que, evidentemente, no se explican sin la capacitación comprensiva del espectador. Dicha comprensión, o interpretación, es ejercida bien directamente por éste, en donde entra en juego su propia capacidad o sus recursos interpretativos, o bien dependerá de un intermediario convenientemente capacitado que le transmitirá el contenido por vía literaria o verbal. La figura de este intermediario es de vital importancia y no cabe duda que constituye una de las claves principales que caracterizan el arte anterior al mundo contemporáneo, orientado este último hacia el individuo como integrante de las masas. Dicha intermediación es esencial en el caso concreto del arte visual cristiano. Es evidente que difícilmente un espectador de a pie —tanto si es un espectador medieval como de cualquier otra época, incluida la actual— podría por sí solo hacer una lectura provechosa del magnífico discurso visual presente en la portada románica de Santa María de Ripoll, o incluso del retablo mayor de la Catedral Vieja de Salamanca, obra de Nicolás Florentino. Y no exclusivamente debemos tener en cuenta el arte religioso; esto se puede aplicar también a programas de carácter político, como los doce cuadros que se encargaron en 1634 para decorar el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. El conjunto y cada uno de estos cuadros conforman un discurso visual que necesita de la intermediación de un guía para que el espectador los comprenda; no de otra forma el público corriente entiende, por ejemplo, La recuperación de Bahía de Maino[61]. Evidentemente, los espectadores, o los fieles, necesitan de un guía: un maestro o un predicador. Es difícil, pues, imaginar que pueda ser real el tópico generalizado entre los guías de turismo que explican los monumentos —lo he podido constatar recientemente entre los ilustrados guías que explican a los excursionistas el complejo programa de la portada románica de Santo Domingo de Soria—, según el cual: «como los fieles eran analfabetos estas imágenes les permitían 'leer' por sí mismos las Sagradas Escrituras». La función de intermediario corresponde también al predicador de la Contrarreforma que se serviría de una representación visual del Purgatorio para adoctrinar a los fieles. Una obra como las Empresas Morales de Juan de Borja estuvo concebida para las capas altas de la sociedad, ofreciendo una serie de conceptos morales que combinaban la imagen con la palabra, los cuales debían de ser asimilados por las damas y caballeros de la nobleza, quienes conversarían en reuniones sociales alrededor del libro. En este último caso, sólo por medio del estamento noble, como intermediario, el contenido del libro podía llegar a las capas inferiores del pueblo llano, quienes no tenían la posibilidad de poseer el libro, ni siquiera de leerlo. El arte visual funcionó así durante muchos siglos. Los agentes culturales, en el antiguo régimen, actuaban

de acuerdo con su orden social, eminentemente jerarquizado. Esto cambiará en el mundo contemporáneo. En los apartados siguientes, fijaremos la atención sobre algunos aspectos en relación con el contraste entre la imagen tradicional y la del mundo contemporáneo.

***

Todo discurso aspira siempre a ser persuasivo, convincente, ya que está orientado en el ámbito de la comunicación, y desde la Antigüedad se halló regulado por una disciplina: la retórica. Por retórica, según Mortara Garavelli, pueden ser entendidas dos cosas diferentes, dos acepciones, que incluso llegan a ser complementarias. Por un lado: «la práctica y la técnica comunicativa, y también el modo en que nos expresamos (persuasivo, apropiado, elegante, adornado...; y, al degenerar, falso, redundante, huero, pomposo, etc.». Probablemente es la acepción de la que deriva el desprestigio sufrido por la retórica en época contemporánea. La segunda acepción de retórica es:

«(...) una disciplina, y, por tanto, un conjunto articulado de doctrinas: es la ciencia del discurso (lugar de teorías filosóficas), el conjunto de las reglas que describen su (buen) funcionamiento. Los rétores, desde la Antigüedad hasta el siglo XIX, y aún después, han organizado la disciplina como una preceptiva: la preceptiva del 'hablar bien', esto es, de la elocuencia; la acompaña, como veremos, la gramática o conjunto de normas para 'hablar correctamente'»[62].

En síntesis, retórica, implica práctica y teoría, es decir elocuencia y sistema de normas que deben de ser respetadas para que sea efectiva dicha elocuencia, lo cual puede ser objeto de estudio sistemático. No es aquí mi objeto adentrarme en consideraciones sobre la retórica, pero sí que conviene tener en cuenta su concepto y estructura para poder entender la situación y el modo con que puede afectar al arte visual. Siguiendo al citado Mortara Garavelli[63], las partes del arte del decir bien estuvieron ya expuestas en los tratados antiguos: la Rhetorica ad Herennium, atribuida a un rétor llamado Cornificio, o la Institutio Oratoria de Quintiliano; y se concretan como habilidades que el orador ha de poseer. Dichas partes, o habilidades, según han llegado a ser sistematizadas por la tradición de esta disciplina, quedan así: inventio, dispositio, elocutio, memoria y pronuntiatio. Las dos primeras, inventio y dispositio, inciden en la planificación del discurso y su organización en el plano del contenido. La elocutio corresponde propiamente al plano de la expresión, y es éste un punto central en donde cabe encajar la acción que puede desempeñar la imagen visual. Es también, la elocutio, lugar de encuentro de la retórica con la poética. La memoria y la pronunciatio, se orientan más hacia la ejecución del discurso. Véase, en el siguiente esquema, la estructura básica de la retórica que vamos siguiendo, poniendo especial atención en la elocutio:





En cualquier caso, debe tenerse presente que la retórica es una disciplina del lenguaje, no del arte visual, por lo que esta estructura responde al carácter analítico del lenguaje. No olvidemos que el lenguaje de la imagen es de naturaleza sintética. Es por todo ello que deba matizarse mucho lo que puede ser entendido como retórica dentro del ámbito de las artes figurativas o visuales y, desde luego, no podemos establecer un estricto paralelismo, en el arte visual, de cada una de estas partes o habilidades propias del discurso verbal. Para la creación de imágenes, las artes ya dispusieron de su propia tratadística. No obstante, como han sabido ver algunos autores, como A. Carrere y J. Saborit, las tres primeras partes, inventio, dispositio y elocutio, se corresponden con las tres partes en que se divide la labor del pintor en tratadistas tales como Ludovico Dolce, quien distingue entre inventione, disegno y colorito: «la inventione es la elección del tema que se va a representar y el planteamiento general del cuadro, el disegno corresponde al boceto en blanco y negro, mientras que el colorito constituye el acabado final del cuadro»[64]. Esta triple disposición de Dolce resultaría también paralela a la elaborada por Alberti un siglo antes en su tratado De pictura, quien atendiendo a los procedimientos prácticos de los pintores, «ya había dividido el arte de la pintura en circonscriptione, compositioni y receptioni di lume, secciones también estrechamente relacionadas con la inventio, dispositio y elocutio clásicas»[65]. Por todo ello, vamos a observar algunos elementos puntuales de la retórica que de hecho tuvieron su repercusión en la producción de imágenes visuales, especialmente los correspondientes al ámbito de la elocutio.

Por elocutio [elocución o expresión][66], entiende la retórica el acto de conferir una forma lingüística a las ideas, las cuales ya han sido introducidas a través de la inventio y ordenadas en la dispositio. Esto implica una distinción muy importante: la de los conceptos y las palabras que los manifiestan, es decir los contenidos y su revestimiento verbal: res y verba. Esta distinción se hizo desde los albores de la retórica y ha pervivido a lo largo de toda una tradición secular, permitiendo la posibilidad de elaborar teorías de la expresión, es decir, el estudio de las cualidades que hacen apropiada y adecuada una expresión, o modos de expresarse. Era la elocutio, pues, el estudio de los embellecimientos que se añadían a lo que se quería comunicar; en concreto, el análisis de los artificios o recursos propios de cada uno de los diferentes géneros discursivos. La elocutio implica dos grandes áreas: el material lingüístico, que atiende a la provisión y a los modos de combinar el material léxico, y las virtudes de la expresión, virtutes elocutionis, ámbito al cual pertenecen la puritas o corrección léxica y gramatical, la perspicuitas o claridad, para que el discurso sea comprensible, y el ornatus o belleza derivada de una prudente regulación de medios y de ornamentos. El concepto retórico de la virtus es fundamentalmente aristotélico y se basaba en la idea de equilibrio y la equidistancia entre los extremos. Las virtudes podían entrar en conflicto entre sí —la claridad, por ejemplo, frente a una figura de significado como la metáfora, que forma parte del ornatus—, y a juicio de los rétores estos conflictos se resolvían recurriendo a la importancia relativa de los fines y de los géneros discursivos, los cuales implicaban un estilo propio.

Trasladados al plano del discurso visual, Carrere y Saborit entienden la elocutio como una transgresión de la norma. En la pintura, ámbito en el cual se centran estos autores, la norma constituye un modelo de conducta convencionalizado que se establece espontáneamente y en constante evolución: «las distintas actividades implicadas en el ámbito de lo artístico se hacen de algunas maneras que son consideradas buenas, hasta que otras, consideradas mejores o más acordes con los tiempos, vienen a sustituirlas»[67]. En este plano, la retórica se constituye como desvío de la norma, en donde encaja la creatividad artística como renovación del código. Es un proceso que, respecto de la convención, o norma, se configura como una dialéctica variable oscilante entre el acuerdo y la conflictividad. El desvío retórico de la norma se configura así en la pintura dentro de convenciones establecidas por la tradición, tales como el concepto mismo de la pintura, el sistema figurativo ilusionista, el género o el estilo. Así un desvío dentro del género del bodegón, por ejemplo, consistiría en presentar algo de un modo inesperado para el receptor del mensaje: «los bodegones de Francisco de Zurbarán —ahora paradigmáticos— omiten la representación de objetos en la acumulación continuada propia de las expectativas del género»[68]. De este modo, si tomamos el conocido Bodegón de cacharros de este pintor, su desvío retórico consistiría en presentarlos alineados individual y separadamente, y no acumulados, como solía ser acostumbrado en dicho género.

En el ornatus es donde se concentran los principales valores poéticos del discurso oral, y en concreto aquellos que mejor admiten su correspondiente traducción o trasposición en imagen dentro del ámbito de las artes visuales. El ornatus se encuentra formando parte de la elocutio habiendo sido profundamente revisado por Cicerón en su tratado De Oratore, quien estableció con claridad sus elementos constitutivos esenciales: tropos y figuras. Fue también Cicerón quien insistió en no separar res [contenidos] de verba [palabras, o expresión], puesto que el fin de la retórica consiste en aplicaciones prácticas, auténticas batallas procesales y políticas, y no en simples ejercicios escolásticos concentrados solamente en la forma. El verbo ornare, en latín, además de adornar, significa guarnecer, revestir con armas; es decir que además de la idea de embellecimiento, adquiere también la idea de lo aguerrido. Desde Cicerón la clasificación del ornatus no ha cambiado sustancialmente y, aunque las clasificaciones hechas posteriormente sobre el ornatus hayan introducido elementos y matices nuevos, no debemos de perder de vista lo fundamental: los tropos y las figuras, subdivididas éstas en figuras de dicción y figuras de pensamiento.

Los tropos consisten en traslaciones de significado de una locución a otra. Quintiliano cataloga trece tropos, de los cuales nos interesan especialmente dos de ellos: la metáfora y la alegoría, aunque la retórica posterior —y en concreto la actual—, considera la segunda como figura de pensamiento. La metáfora es también el tropo por excelencia y podría ser definida, de acuerdo con Mortara Garavelli, como «sustitución de una palabra por otra cuyo sentido literal posee cierta semejanza con el sentido literal de la palabra sustituida»[69]. Vemos pues que el vínculo entre ambas expresiones se encuentra en el sentido o significado que tienen en común. Sirve como ejemplo: «Ulises era muy zorro», cuando en sentido literal diríamos: «Ulises era muy astuto». Las palabras zorro y astuto comparten el mismo significado.

Entre las figuras, nos interesa poner atención a las figuras de pensamiento. Su definición completa es bastante escurridiza, puesto que el fundamento de estas figuras, ya desde los tratadistas de la Antigüedad, es el mismo pensamiento, sea cual fuere la manera de expresarlo, recomendándose siempre que la figura fuese reconocible siempre aunque cambiara la elocución. No obstante, Mortara Garavelli señala la debilidad de este razonamiento: «como lo demuestran los hechos, es difícil definir esquemas [figuras] de pensamiento con los instrumentos del arte antigua del ‘hablar bien’»[70]. No cabe duda, creo, sobre el hecho de esta incapacidad de los rétores para definir esta clase de figuras, la cual se debe a la dificultad con que tropieza el lenguaje para crear y evocar las imágenes. Es evidente que esta clase de figuras constituye el campo propio de las artes visuales, siendo precisamente esto lo que justifica la complementariedad entre el arte y la literatura, la imagen y la palabra. Lo entenderemos con la consideración de algunas de estas figuras de pensamiento.

La más destacada de todas estas figuras es la alegoría, palabra cuya etimología procede del griego: ἄλλη [de otro modo] y ἀλληγορέω [hablar figuradamente], y que los latinos, aunque conservaron el vocablo griego, denominaron también inversio. La alegoría es, según Quintiliano, «una serie ininterrumpida de metáforas» (Inst. Orat. VIII, 6, 44), o bien una «metáfora prolongada» (Inst. Orat. IX, 2, 46). Evidentemente, todas las metáforas que conforman la alegoría se encuentran armonizadas conceptualmente, como si de un diagrama se tratase. El mismo Quintiliano la ilustra con unos versos horacianos:

*«O navis, referent in mare te novi / fluctus: o quid agis? Fortiter ocupa / portum» (Inst. Orat. VIII 6, 44).*

[Oh nave, te devolverán al mar nuevas / ondas: oh ¿qué haces? Mantente / estrechamente unida al puerto.]

En toda esta configuración, el poeta ha significado la república con la nave, la guerra civil mediante las ondas y las tormentas, y la paz y la concordia con el puerto. Los antiguos no distinguían entre símbolo, metáfora y alegoría, siendo la diferencia entre éstos únicamente cuantitativa. Los comentaristas medievales de la Rhetorica ad Herennium mantenían incluso que la metáfora era a la palabra aislada lo que la alegoría a la oración. En el ámbito de las artes, la alegoría se impuso por la vía de la personificación alegórica, aunque esto es un fenómeno tardío. Gombrich nos propone el ejemplo de la alegoría de la Filosofía, tal como aparece en la Consolación de la filosofía de Boecio. La personificación de la Filosofía es una construcción literaria destinada a un uso didáctico, que termina convertida en una imagen en la fachada de la catedral de Notre Dame de París [fig. 34]. El texto de Boecio dice así:

«(...) parecióme ver a una mujer encima de mi cabeza, de grave semblante, ojos claros y encendidos, y de mirada más ágil de lo que suele darse en la Naturaleza: su color era vivo y demostraba un vigor inquebrantable, y sin embargo delataba tener tantos años que de ninguna manera podía pensarse que fuera de nuestros tiempos; su estatura era incierta y dudosa, pues unas veces no excedía la estatura corriente de un hombre y otras parecía tocar los cielos con la cabeza, y si la alzaba, penetraba en los mismos cielos, perdiéndose de vista; sus ropas estaban hechas del más fino de los hilos, mañosamente trabajado para constituir un tejido incorruptible que (como supe luego por su misma relación) había realizado con sus propias manos. Un cierto tinte pardo, causado por el descuido y el tiempo, había oscurecido su color, como suele suceder con las pinturas que están en una habitación con humos. En la parte inferior estaba la letra griega pi y en la superior la theta, y entre las dos letras unas gradas, a modo de escalones que permitía pasar de la letra inferior a la superior: este vestido suyo lo había desgarrado la violencia de algunos, que se habían llevado los trozos que pudieron. En la mano derecha llevaba varios libros, y en la izquierda un cetro»[71].

Pero habremos de llegar a la Edad Moderna, con la Iconología de Cesare Ripa, para conocer la sistematización de un método de definición icónica de las personificaciones alegóricas. El tratado de Ripa será conocido y utilizado por todos los artistas del Barroco. De éste nos ocuparemos en su lugar más adelante.

El símil, otra de las figuras de pensamiento, consiste en comparar entre sí seres animados e inanimados, conductas, acciones, sucesos, etc., cuando se ponen de relieve características semejantes o equiparables entre ellos. Es una práctica ya muy antigua, que hallamos tanto en la Biblia, como en los poemas homéricos y en las epopeyas medievales. En la Biblia leemos: «Como un águila incita a su nidada, / revolotea sobre sus polluelos, / así él despliega sus alas y le toma, / y le lleva sobre su plumaje» (Dt 32, 11). Así mismo, Dante, se expresa de este modo en la Divina Comedia:

*«Come d'autunno si levan le foglie / l'una apresso de l'altra, fin che'l ramo / rende a la terra tutte le sue spoglie / similemente il mal seme d'Adamo / gittansi di quel lito ad una ad una, / per cenni comme augel per suo richiamo» (Inferno, III, 112-117).*

[Como en otoño se vuelan las hojas / una tras otra, hasta que la rama / ve ya en la tierra todos los despojos, / de este modo de Adán las malas siembras / se arrojan de la orilla, una a una, / a la señal, como pájaro en reclamo.] (trad. esp. L.M. de Merlo).

El ejemplo, exemplum, es la narración de un episodio con la finalidad de ratificar algo. Es también la prueba de una argumentación. Puede aparecer el ejemplo en forma de otras figuras, como la antonomasia, la alusión y la misma alegoría. Son importantes las colecciones medievales de exempla, fuente para muchas imágenes. Estos exempla se integran como hitos fundamentales dentro de la cadena intertextual con la que enlaza, por ejemplo, la emblemática de los siglos modernos. Así mismo, quedan dentro del exemplum las colecciones de hechos memorables, de donde beberán la hagiografía —religiosa y laica— así como la predicación y catequesis de todo tiempo[72].

La alusión es el recurso que permite no hablar abiertamente ofreciendo insinuaciones veladas. Suele ser un hablar insinuante mediante enigmas. El trabajo de reconstrucción puede resultar difícil, o imposible a veces, debido al paso del tiempo con el olvido de hechos, o también a la ausencia de fuentes. Es éste un recurso retórico frecuentemente empleado por los artistas. Baste el ejemplo de La Familia de Carlos IV de Goya y las alusiones que de hecho existen en torno a diferentes personas retratadas. Las alusiones son recursos que desafían también la inteligencia del espectador, argucias que buscan establecer también la complicidad de éste.





La prosopopeya o personificación consiste en representar como personas a seres inanimados o entidades abstractas. En los sistemas clásicos, todo ello va unido a la alegoría, y hemos tenido ocasión de tratarlo en este punto. Pero alcanza también el fenómeno de las humanizaciones de los animales en los cuentos, la fabulística, la sátira y otras manifestaciones.

Las figuras de pensamiento, en la retórica clásica, se extienden también a muchas consideraciones que el arte figurativo puede dar mayor concreción, como es el caso de la topografía o descripción de lugares, que equivale visualmente a la representación del paisaje; y lo mismo podría decirse de la figura del retrato. Existen otras muchas figuras que merecen consideración en el plano icónico, como pueden ser la metonimia, la sinécdoque, la elipsis, la repetición, y otras[73].

Más allá de la elocutio y de las figuras, en que nos hemos centrado fundamentalmente, una parte importante de la retórica es la memoria, tratada ya sistemáticamente en la Rhetorica ad Herennium, habiéndose ocupado también Cicerón, Quintiliano, así como importantes autores cristianos, antiguos y medievales, como san Agustín, san Alberto Magno y santo Tomás de Aquino. Esta parte de la retórica tiene por objeto formalizar los recursos técnicos que permiten mantener en la memoria del orador la estructura del discurso con el fin de que resulte éste ordenado, lógico y, por tanto, muy elocuente. Así mismo se contemplaban aquellas otras técnicas que debían de permitir al oyente fijar en el recuerdo determinadas nociones. Los rétores distinguían dos clases de memoria: la natural y la artificial. La memoria natural funciona espontáneamente como una facultad humana; la artificial aspira a reforzar la primera mediante una técnica sistemática. Es interesante observar que la memoria artificial funciona técnicamente con base a marcos de referencia, normalmente de tipo arquitectónico, como las diferentes dependencias que puede tener una casa, un palacio o un templo, así como a imágenes de personas y objetos que se ubican en las distintas partes o dependencias. Es una escritura mental. Las imágenes pueden borrarse, pero no así los marcos de referencia, estructuras fijas, ordenadas, de modo que puedan permanecer siempre en la mente. El arte mnemónico fue durante los siglos medievales un recurso muy útil para predicadores y juristas, convirtiéndose durante los siglos XVI y XVII en un instrumento sutil de propagación de conceptos de carácter moral, político y doctrinal, y cuyo exponente más notable es la emblemática, a la cual dedicaremos un apartado más adelante.

Del ars memorandi se ocupó una investigadora del entorno del Warburg Institute: Frances Yates, de quien nos hemos ocupado en su lugar. Este tratado, El arte de la memoria, es ya un clásico, y en él la autora, partiendo de las fuentes clásicas de la memoria, se va ocupando de las corrientes intelectuales y doctrinas que tienen este arte como un recurso central, y que pasan por Ramon Llull, el Teatro de la Memoria de Giulio Camillo, así como también la obra de Robert Fludd con el mismo título, sin olvidar a Giordano Bruno, cuya obra De imaginum, signorum et idearum compositione ad omnia inventionum, dispositionum et memoriae, constituye la más completa síntesis de los modos de organizar la memoria artificial. En España habría que destacar el tratado Fénix de Minerva o arte de memoria, obra de un seguidor de Bruno: Juan Velázquez de Azevedo[74]. Actualmente existen muchos estudios sobre el arte de la memoria, destacando en concreto el estudio de Lina Bolzoni sobre la función de ésta en la relación entre lenguaje e imagen mental durante el siglo XVI. Ofrece una visión de cómo se perciben y se crean palabras e imágenes; los espacios de la memoria y las imágenes en que se confía durante la época de la imprenta[75].

El adiestramiento de la memoria debe de ir acompañado también del adiestramiento de la dicción. Esto último corresponde a la pronuntiatio, la última parte de la retórica. Su carácter, como la memoria, es eminentemente práctico: el orador debe saber pronunciar su discurso y recitarlo como un auténtico actor dramático. Aquí entran en juego elementos tales como el gesto, la postura y la mímica. Este apartado, que afecta a la acción del orador, no tiene una correspondencia con el artista en la esfera de las artes visuales. Evidentemente el artista no pronuncia; en todo caso pronuncian los personajes que éste introduce en las escenas cuando narra visualmente acontecimientos. Es este caso estaríamos ante las cualidades expresivas de la obra visual, algo que debe ser considerado como un aspecto fundamental de la retórica visual, del cual nos ocuparemos en el apartado siguiente, dedicado a la gestualidad. No obstante, es importante adelantar que es éste un aspecto específico de la retórica visual que no depende, y por lo tanto no se encuentra regulado, por la retórica como disciplina del lenguaje y de la persuasión por medio de éste.

***

La retórica, entendida simplemente como una técnica de persuasión, es la causa del sentido peyorativo predominante en la cultura contemporánea, que deriva de la crisis de esta disciplina producida a partir del siglo XVIII. Evidentemente «el racionalismo dieciochesco y, más recientemente, la moderna filosofía de la ciencia excluyen la retórica porque las ‘verdades’ de la razón y la evidencia de las demostraciones científicas no necesitan de las técnicas de persuasión», explica Mortara Garavelli, quien añade que la reprobación hecha por la literatura contemporánea se debe a diferentes motivos combinados: «ya fuera porque se refugiase en el mito de espontaneidad, porque se liberase destructivamente de la ‘esclavitud de las palabras hermosas’ o porque alentase la pretensión, típica de los distintos naturalismos y realismos, de reproducir ‘fielmente’ la realidad física y psíquica»[76]. Curiosamente, el actual sentido peyorativo de retórica se concreta literariamente en un «exceso de atención hacia la forma». Esto último contrasta con las razones por las cuales dicho desprestigio alcanza las artes figurativas —entendemos que las artes de galería, no así las artes visuales de los medios de masas, auténticas sucesoras, en su función, de las antiguas artes visuales—, algo que Gombrich ha sabido explicar con llana sencillez:

«Los críticos del XIX (...) consideraban que las pinturas alegóricas eran una especie de pictografía en la que se traducía muy elaboradamente un lenguaje conceptual a imágenes convencionales, y por lo tanto las desaprobaban. El epíteto que más a menudo solían aplicar a una abstracción personificada era ‘pálido’ o ‘anémico’, y ¿quién iba a querer un arte que fuera cualquiera de estas cosas?»[77].

Los críticos contemporáneos, atentos más al fenómeno de poder llegar más directamente al individuo, abogaban por la claridad en la composición de imágenes para que éstas resultasen fáciles de entender. Es evidente que el mundo contemporáneo concibe el funcionamiento de la visualidad artística de un modo diferente a cómo lo mantuvo la tradición cultural de Occidente durante siglos. La causa de todo ello estuvo en la consideración de las masas como objeto receptor directo de las propuestas que tradicionalmente tenían como medio o vehículo de transmisión la producción artística. Esto era un fenómeno completamente nuevo y sin precedentes anteriores, si exceptuamos el período griego de la polis, momento en el que la consideración política del individuo goza una situación parangonable, cada una en su tiempo y en su contexto, a la de las conquistas de la Revolución francesa. Quiero insistir en que es esencial en la visualidad del mundo contemporáneo — artística o no—, el concebir que los mensajes icónicos deben ir dirigidos directamente a la inteligencia de cualquiera de los individuos sin distinción de clase, es decir a las masas. El arte se concibe ahora para las masas que lo acogen y se sirve de las tecnologías más avanzadas para cumplir con este propósito. Es evidente que el cine y la televisión, por citar solamente los dos medios más importantes, se convierten a lo largo del siglo XX en los herederos de la tradición narrativa que anteriormente habían ejercido las artes figurativas tradicionales: la pintura, la escultura, etc., las cuales han pasado a desempeñar una función diferente en las modernas galerías. No obstante todo lo dicho, también es justo destacar que existe en las últimas décadas, impulsado sobre todo desde el estructuralismo, un renovado interés por la retórica, y en concreto por la retórica en el arte visual[78].

En toda esta situación es como cabe entender exactamente el concepto y la función de las artes visuales en el período anterior a la era de la razón, y es así como cabe comprender bien la relación entre el arte visual y la literatura, los dos rostros paralelos y complementarios que han tenido que ir unidos a lo largo de la Historia de la cultura occidental y cuya consideración conjunta no se puede desligar.

***

Tras este repaso sobre la relación entre el arte y la literatura, la imagen y la palabra, y en particular de la consideración de la retórica, estamos en condiciones para poder concluir con un cuadro general de situación que además nos guiará en las sucesivas reflexiones que vamos a ir haciendo. Hasta ahora nos hemos ido refiriendo a conceptos tales como la expresión, el contenido, la forma, etc. La retórica nos ilustra sobre el modo como cabe estructurar el discurso lingüístico, oral o escrito, pero el plan de la retórica no puede ser aplicado literalmente al terreno visual debido a la naturaleza sintética de las imágenes, como ha quedado dicho. Por otro lado, lo que en el lenguaje puede ser considerado como forma, identificándose con ésta la expresión, no corresponde exactamente con lo que entiende por tales cosas el arte visual. La lingüística estructuralista establece dos planos: expresión y contenido, como estructura del lenguaje, entendiendo por expresión el modo o forma con el que el lenguaje comunica las nociones, las cuales constituyen el contenido o mensaje intelectual que es comunicado. En cambio, en la imagen artística, podemos distinguir tres planos: la forma, el enunciado icónico y el contenido, como puede ser observado en el cuadro adjunto.

| | Acto de interpretación artística (competencia del artist |
|---|---|
| Plano de la forma | Composición mediante formas o motivos |
| Plano del enunciado icónico | Expresión por medio de cualidades expresivas: gestu |
| Significación por medio de cualidades significantes: tropos y figuras de pensamiento | Análisis iconográfico |
| Plano del contenido | Contenido comunicado (conceptualizado, descrito o n |





El primer nivel corresponde al plano de la forma, compuesto por el conjunto de volúmenes, líneas y colores de que está constituida —en función de las diversas artes visuales: escultura, pintura, grabado, etc.—, elementos que se encuentran organizados por medio de la composición, y cuyo estudio corresponde al análisis estilístico. Este plano es específico del arte visual, el cual siempre se manifiesta mediante formas. Correspondería a la dispositio en el esquema de la retórica.

El segundo nivel equivaldría a lo que en lenguaje es denominado plano de la expresión, que aquí prefiero catalogar como plano del enunciado icónico. Constituye lo que bien podríamos entender como la elocutio, en la retórica de la imagen, y se articula en dos clases de componentes: las cualidades expresivas y las cualidades significantes. De las primeras, forman parte todos aquellos recursos que sirven para dar forma a la expresión de acciones y emociones. El medio por excelencia es la gestualidad. Panofsky sitúa estos recursos en el nivel pre-iconográfico, pero apenas se ocupa de la gestualidad como uno de los recursos más importantes para articular la pronuntiatio icónica. La gestualidad puede ser objeto de estudio dentro del análisis estilístico, puesto que el gesto puede ser un componente a considerar dentro de los límites del estilo, aunque también puede llegar a ser un elemento central para comunicar el contenido discursivo de la imagen, y en tal caso su consideración podría hacerse dentro del análisis iconográfico. Las cualidades expresivas, en realidad, son como el puente entre las esferas de la forma y del significado o contenido, el cual únicamente se nos hace comprensible por medio del análisis iconográfico. Las cualidades significantes son los recursos retóricos por excelencia. Hemos tenido ocasión de tratar de qué modo algunos tropos como las metáforas y algunas figuras de pensamiento, en especial las alegorías, pueden tener su versión en imágenes. El estudio de estas cosas corresponde totalmente al análisis iconográfico.

El tercer nivel corresponde al plano del contenido, el propio de la hermenéutica iconológica, el cual no necesita más aclaración por ser suficientemente explícito. Vamos a centrarnos más en el conjunto de los recursos del plano del enunciado icónico. Al conjunto de estos recursos: las cualidades expresivas y las cualidades significantes dedicaremos el apartado siguiente.

A nadie se nos oculta que la cuestión del lenguaje artístico de las emociones es algo que se suele desatender en la tradición de la iconología, fundamentalmente en la dirección que tomó ésta a partir de Panofsky, justamente cuando se hace énfasis en la importancia de la iconografía y sus fuentes literarias como base fundamental sobre la cual construir el método. Sin embargo, hemos tenido ocasión de considerar la importancia que tenía el hecho del gesto expresivo entre las preocupaciones de Warburg, y no cabe duda que deberíamos recuperar aquellos conceptos tratando de reintegrarlos de nuevo en la tradición de la iconología. No obstante, Gombrich ha realizado alguna lúcida reflexión sobre la problemática de la expresión que creo que debemos tener también en cuenta. En este sentido, es muy interesante su ensayo «Expresión y comunicación», en el cual trata de dar respuesta a la pregunta sobre cómo podría concebirse el funcionamiento de un lenguaje de las emociones[79]. Se centra en una crítica del modelo expresionista de la estética, según el cual la expresión, sin saberse cómo, está arraigada en la naturaleza de nuestras mentes, no necesitando signos convencionales. Gombrich dispone las bases de toda posible discusión sobre esto, aduciendo que la expresión de la emoción se produce mediante síntomas —tales como el rubor y la risa—, mientras que la comunicación de la información se realiza mediante signos o códigos. En este sentido, si queremos considerar el arte teniendo en cuenta que tanto la expresión como la comunicación son esenciales, debemos considerar el fenómeno artístico como algo situado en algún punto entre estas polaridades: expresión/comunicación, emoción/información, síntoma/código, y natural/convencional. «Nuestro habla hace uso de símbolos convencionales que han de aprenderse, pero el tono de voz y la velocidad de pronunciación sirven como salida para algunos síntomas de emoción»[80]. Así mismo, «aquellos gestos nuestros y expresiones que creemos naturales no dejan de estar filtrados por las convenciones de nuestra cultura; la sonrisa de la anfitriona es menos un signo de gozo que un signo convencional de bienvenida, y, al leer novelas victorianas, uno puede sospechar que hasta el rubor de las doncellas puede estilizarse un poco»[81]. Pero con todo, los expresionistas tienden a considerar el aspecto convencional como menos esencial o menos artístico que el expresivo.

En lo que se refiere específicamente al gesto, o la gestualidad, dentro de la tradición iconológica, fue algo que ocupó esporádicamente a Rudolf Wittkower en un breve estudio que llevó por título «El lenguaje del gesto en El Greco». Pero el intento, aunque loable, no podemos decir que fuese afortunado. Aborda una clasificación de la gestualidad artística muy compleja y sumamente imprecisa. Entiende el gesto pictórico de acuerdo con cuatro tipos: descriptivo, simbólico, retórico y automático, pero no se detiene suficientemente en su concreción o definición, y él mismo observa que un mismo gesto puede participar de más de una de estas tipologías. Por otro lado, la interpretación iconográfica que realiza de los gestos es también discutible; por ejemplo los gestos angélicos en diferentes versiones que realizó el pintor sobre el Bautismo de Cristo[82].

Más afortunado estuvo Gombrich. Así, en la misma línea de sus apreciaciones sobre la expresión y la comunicación a que acabamos de hacer referencia, en el ensayo «Gesto ritualizado y expresión en el arte» es el primero en marcar la distinción entre lo que puede ser llamado gesto sintomático y gesto convencionalizado o simbólico[83]. Así el síntoma corresponde a todas aquellas reacciones físicas que acompañan a la emoción y el símbolo es un signo gestual que se encuentra codificado o ritualizado. El gesto de la mano con los dedos extendidos que en la Europa central acompaña convencionalmente la prestación de juramento es uno de estos gestos simbólicos o convencionales. Observa que toda gestualidad artística se sitúa siempre en un punto intermedio entre estos dos polos del síntoma y del símbolo, tomados como extremos. Se trata de una distinción artificiosa, puesto que en el rito de un juramento, por ejemplo, lo simbólico se encuentra también impregnado de los síntomas de la emoción, pero aceptar esta distinción facilita el análisis de la interacción entre el arte y la vida. A partir de aquí plantea su hipótesis principal de este modo: «el esquema utilizado por los artistas está en general pre-formado en el ritual y que en esto, como en otras cosas, el arte y el ritual, utilizando este término en su sentido restringido, no pueden separarse fácilmente» (p. 66). Esta observación está también en relación con aquello que formuló en Arte e ilusión en el sentido de que todo arte es en el fondo conceptual aunque aparezca como extremadamente naturalista, puesto que el arte consiste en una manipulación del vocabulario ajustándose siempre a determinado esquema comunicativo.

Más allá de los límites de la tradición iconológica, en la moderna Historia del arte en general, el estudio de la gestualidad artística es también un fenómeno bastante desatendido. Pero han sido muy tenidas en cuenta las observaciones de Gombrich. Sin duda, tanto A. Chastel como M. Barasch deben a Gombrich la orientación fundamental del problema. André Chastel ha explicado que el gesto expresivo es el portador privilegiado de la carga psicológica, o de la capacidad afectiva de la representación, y ha subrayado su función de puente que vincula la composición, la forma, con el significado. En una obra, cuyo asunto es fácilmente identificable o conocido por el espectador, los «movimientos de ternura o excitación se perciben sin esfuerzo; el paso al significado se opera rápida y directamente, de forma apenas consciente»[84]. Cuando ocurre lo contrario, el escenario resulta desconocido, o simplemente cuando se trata de representaciones pertenecientes a otra cultura, reaccionamos poniendo nuestra atención en los gestos para intentar deducir de ellos el tema o significado de la imagen. Chastel ha sabido sintetizar el problema epistemológico que por el momento presenta el estudio del gesto en el arte, resumiendo la cuestión en dos puntos. En primer lugar, el hecho de que lo propiamente artístico del gesto resta eclipsado detrás de la reducción del arte a comunicación, debido al protagonismo que adquiere actualmente este punto de vista, con situar el hecho artístico en el contexto de la cultura; en este caso habría que incluir a la iconología tal como la estamos planteando, como un modelo de Historia cultural, en donde determinados aspectos propiamente artísticos quedan relegados al ser, en muchos aspectos, el fenómeno artístico reducido a comunicación. En segundo lugar, Chastel fija su atención en la cuestión bastante descuidada por los historiadores, de la existencia de diferentes sistemas o códigos de gestualidad[85]. Es evidente que el gesto se codifica en función de ámbitos culturales concretos. Así, la gestualidad del Cristo en majestad, como puede ser el caso de Sant Climent de Taüll [fig. 35], pertenece a un sistema que se basa en la exaltación de un gesto simbólico, el cual llega incluso a imponerse sobre todo el espacio del santuario. En este sistema, que podríamos perfectamente entenderlo como conceptual según el sentido que ha sido explicado en los apartados anteriores, se codifican gestos ritualizados de bendición, de oración, de duelo en los ritos funerarios, etc., los cuales se mantienen en la representación artística e incluso dejan sus huellas en la liturgia. Por otro lado, la narración de los episodios de la mitología, como lo fue el caso de las representaciones griegas, instituyó una gestualidad específica que implicó una codificación de gestos y actitudes; pongamos únicamente como ejemplo el gesto de Penélope afligida, sentada e inclinando la cabeza sobre su mano [figs. 36 y 37]. Se trata pues del sistema narrativo, también según el sentido anteriormente explicado. En este caso, en donde el





repertorio de la fábula pasa a lo cotidiano, a lo profano, sus huellas han pervivido en el teatro, en la pantomima y, desde luego, en la oratoria. Aquí sí que podría ser aplicada con toda propiedad la sentencia horaciana ut pictura poesis.

De la gestualidad se ha ocupado también Moshe Barasch en un magnífico estudio sobre el gesto en la pintura de Giotto. En la introducción, advierte con claridad que el gesto, como vehículo de comunicación humana, es fundamentalmente de dos clases: el gesto natural y el gesto convencional, y en ello parece inspirarse en la distinción realizada por Gombrich. El primero de ellos es espontáneo, instintivo, como puede ser el palidecer, el sonrojarse o echarse atrás ante un peligro repentino. Esta clase de gestos aparecen como sintomáticos, y permiten, por ejemplo, identificar tipos de temperamentos: el melancólico inclina la cabeza y su postura se vuelve hacia dentro, etc. De alguna manera esta gestualidad puede llegar a ser codificada y aparecer en las representaciones artísticas. Los gestos de la segunda clase, que específicamente denomina convencionales, no derivan de la naturaleza, sino de la cultura; se trata de un producto humano que se ha convencionalizado en el transcurso de la historia, pudiéndose incluso precisar cuándo fue creado. Podrían ser los gestos de estrechar la mano a alguien para cerrar un trato, o de quitarse el sombrero como signo de saludo. Tanto los gestos sintomáticos, como los convencionales pueden ser objeto de representación figurativa, y en ambos casos quedar codificados dentro del lenguaje icónico. Una de las cuestiones aún pendientes en los estudios iconográficos, y en general en la Historia del arte, es establecer las claves de este lenguaje, algo que perfectamente puede hacerse con el tradicional método de la iconografía, a partir de fuentes literarias y gráficas que permitan recuperar el código gestual, o los diferentes códigos gestuales, según cada cultura y cada situación. Barasch, por ejemplo, ha podido descifrar gran parte del lenguaje gestual de Giotto, tomando como fuentes principales la articulación gestual jurídica, presente en algunos manuscritos jurídicos iluminados, así como en la gestualidad litúrgica[86].

También François Garnier se ocupó del gesto en el arte medieval, considerándolo como uno de los recursos más importantes del lenguaje de la imagen. Para el análisis del gesto distingue cuatro aspectos principales: el punto de vista del agente o de quien produce el acto, el del objeto, la naturaleza de la operación producida y el momento. Desde el punto de vista del agente, distingue si éste lo hace de modo consciente, de modo intencional, de modo automático, etc., algo que deberá verificarse objetivamente por el examen metódico de la posición, sus expresiones, su identidad y contexto icónico. Desde el punto de vista del objeto, establece la diferencia entre objeto real, como puede ser un útil cotidiano o un arma, y objeto simbólico, es decir un objeto no verosímil en el contexto de la acción pero mediante el cual se quiere significar la finalidad de un acto, expresar una idea o producir un efecto entre los personajes presentes, incluido el espectador. En cuanto a la naturaleza de la operación, distingue tres tipos: las operaciones técnicas, en las cuales el gesto se encuentra determinado por la naturaleza del instrumento utilizado; las operaciones rituales religiosas, políticas, sociales y jurídicas, en las cuales el gesto es una convención transmitida como tradición; las operaciones en las cuales el sentido viene dado por la acción, como aceptar, rehusar, levantar, colocar, etc. Por último, la ejecución de un gesto se hace de acuerdo con un tiempo y la imagen fija un instante concreto, el cual resulta significativo como resumen de toda la acción, desde el comienzo hasta el final. A partir de estas consideraciones, Garnier desglosa toda una serie analítica de tipologías concretas, que ofrecen las claves para poder interpretar el gesto en el arte medieval[87].

***

Para tratar de integrar el estudio de la gestualidad en la iconología, es necesario también contemplar otros elementos que nos ayudarán a situar y a centrar el problema. Esencialmente se reducen a la distinción que debemos hacer entre expresión y significación, como dos aspectos centrales en el concepto de la obra de arte, los cuales han desempeñado un papel específico en el desarrollo del quehacer artístico a lo largo de la historia. Ya los hemos introducido como los dos aspectos del plano del enunciado icónico, al que me he referido en el subcapítulo precedente. Ambos aspectos, que remiten a cualidades específicas, están presentes, aunque con diferente grado, en toda obra de arte y es importante no tenerlos confundidos. Un mismo tema, interpretado por dos artistas, más allá de las diferencias de estilo de cada uno, pueden ser percibidos de modo diferente en función de cómo estén dispuestas o relacionadas sus cualidades expresivas y significantes. Baste observar, como ya lo hizo Gombrich[88], a Venus conteniendo a Adonis en dos pintores diferentes: Tiziano y Rubens. Ambos pintan lo mismo, y la escena se concreta en el momento en que Venus trata de sujetar a Adonis para que no la abandone y no emprenda acciones peligrosas, como la de la persecución del jabalí, lance en el que fatalmente acabaría su vida. En el primero, como puede ser observado en la versión conservada en el Museo del Prado [fig. 38], de acuerdo con la cultura artística veneciana, se nos presenta la escena de un modo convincente, aunque muy declamatorio. Rubens, en cambio, como puede ser observado en la versión del Metropolitan [fig. 39], sabía convertir una idea en un drama humano, añadiendo a la misma escena una verosimilitud que no se encuentra en la versión de Tiziano: se trata de una Venus muy real que suplica a un Adonis también muy real. No cabe duda que Rubens, mediante una aproximación más verosímil a la realidad ficticia, ha sabido explotar mejor las cualidades expresivas, y con ello posiblemente ha podido representar mejor el significado de la representación.

Las facetas expresiva y significante forman parte ineludible de aquello sobre lo que los occidentales construimos el arte: la premisa clásica que define el arte como representación o imitación de hechos naturales; de los hechos tal y como se cree —o se quiere ver y mostrar— que transcurren. Un análisis iconográfico de las obras de Tiziano y de Rubens seguramente sería el mismo, ya que ambos se basan en las mismas fuentes literarias. Ambas obras en cambio, se diferencian justamente por el valor concedido a lo expresivo, que se concreta fundamentalmente en el valor del gesto. Podemos pues establecer en líneas generales que el significado de una obra de arte se circunscribe esencialmente a la iconografía sensu stricto, pero que la gestualidad, así como otros componentes que informan lo expresivo de la obra de arte, interviene también de un modo esencial en la elaboración del significado mismo de la obra, bien sea en el nivel analítico de la iconografía, bien en el nivel sintético del contenido o significado intrínseco de la obra artística —sin olvidar que puede ser también un referente estilístico—. Estos dos componentes del plano del enunciado tienen una naturaleza diferente y se rigen también por medios diferentes: la expresión por la gestuali-dad, mientras que la significación fundamentalmente por otros mecanismos derivados de la poética, o de la retórica.

***

Puede decirse que el equilibrio, o desequilibrio, de estos dos componentes de la obra de arte determinan fases diferentes en la evolución histórica de las artes. No cabe duda que las cualidades significantes predominan en el quehacer de toda la producción artística occidental anterior al siglo XVIII, y es precisamente esto lo que diferencia fundamentalmente el arte anterior a la Revolución francesa del arte posterior a ésta, que habitualmente denominamos como contemporáneo, especialmente el arte plástico-visual, o de galería, del siglo XX, no así el cine, el arte visual — audio-visual— por excelencia de este mismo siglo. Es significativo, por ejemplo, que la corriente artística más típica del siglo pasado, y que mejor se ajusta a su mentalidad, haya sido el expresionismo. Nos sirve esto para observar que en general, en el dominio de las artes del siglo XX, la relación entre expresión y significación, se desequilibre en favor de la primera, mientras que en el arte anterior al mundo contemporáneo, el desequilibrio vaya más en favor de la segunda.

Esto último tiene una posible explicación —aunque no es la única— en la misma funcionalidad cultural que ha ejercido el arte en los diferentes momentos de la historia. Si nos fijamos, por ejemplo, en el Barroco, el arte cumple su función cultural convirtiéndose en un medio de propagar ideas. La retórica, que orienta en gran parte la producción artística, es un mecanismo complejo que permite establecer auténticos discursos visuales disponiendo la figuración de acuerdo con ciertos convencionalismos. Esta clase de disposiciones suelen estar ajustadas a un plan y son tan complejas que en la mayor parte de los casos, necesitan un intérprete que intermedie con el público, a fin de que el discurso visual sea percibido de acuerdo con la intención originaria del comitente o del mismo pintor. De esta figura del intermediario nos hemos ido refiriendo ya en el apartado precedente. Es así como, por ejemplo, funciona el arte puesto al servicio de la predicación, y en general el arte religioso del Barroco. Asunto aparte es si el público hace recorridos de lectura diferentes a los deseados por los promotores del programa o discurso visual. Esta manera de ejercer el arte su función cultural cambia radicalmente en el mundo contemporáneo. En el nuevo orden social, en donde intervienen nuevos poderes, se concibe de modo diferente la manera en que el arte —y otros medios visuales nuevos— deben incidir sobre el espectador. Se discierne que el arte debe ejercer espontáneamente su influencia sobre las masas, y para este fin las complejas y refinadas construcciones de la retórica tradicional se convierten más bien en un obstáculo que en una desenvoltura. Desaparece, o cobra mucha menos relevancia, el intermediario entre el poder y el público, puesto que los individuos son considerados más bien como pueblo, como masa, y el arte debe conectar directamente con el pueblo, apelando más a lo emotivo y esperando reacciones más intuitivas. La consecuencia es que aquellos valores, o cualidades, que deben primar son los expresivos, y por lo tanto aquellas construcciones dominadas por la gestualidad y otros medios expresivos, es decir aquello que el público puede entender de un modo primario, y que además ejerza una influencia directa sobre su emoción, sin necesidad de construir complicadas cadenas intelectuales. Desaparecen así, poco a poco, recursos retóricos tales como la personificación alegórica, de marcado carácter significante[89]. Un ejemplo muy típico de esa transición hacia el arte expresivo contemporáneo, manteniendo aún ciertos recursos de la retórica, lo tenemos en el conocido cuadro de Delacroix La libertad guía al pueblo [fig. 40], que ha sido también reconocido como el primer cuadro político del mundo contemporáneo. Allí vemos cómo la gran masa popular armada, encabezada por un burgués con chistera, un miliciano y un joven adolescente, avanza por encima de los despojos de un ejército, en donde aún se levanta un superviviente que parece querer sumarse al alzamiento. Mas esta masa de insurgentes se encuentra liderada por la Libertad, un concepto abstracto que toma la forma de una bella mujer que enarbola la bandera de la Revolución. El significado de la obra es muy evidente, obvio, perceptible por cualquier espectador, en el cual cabría esperar que se generaran determinadas emociones. Los gestos de los principales protagonistas son eminentemente expresivos. La comunicación con el público, por lo tanto, es nítida y directa. Sin embargo aún pervive el recurso a la retórica de otros tiempos: la libertad, un concepto abstracto, está significada; es una personificación alegórica, un recurso retórico. En realidad, las alegorías, de un modo más restringido, se seguirán manteniendo durante mucho tiempo: la II República española es aún representada como una alegoría.

Es evidente que, aun en un punto de transición entre lo tradicional y lo contemporáneo, La libertad guiando al pueblo de Delacroix, es una obra que pertenece plenamente a la estética del mundo contemporáneo. Merece la pena que pongamos también la atención en una obra concebida totalmente de acuerdo con la estética del Barroco para observar la diferencia. Se trata del lienzo Privilegio Real de Alfonso el Magnánimo, obra de Gaspar de la Huerta, conservada en el camarín de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia [fig. 70]. Es esta obra ejemplo admirable de articulación de las cualidades expresivas junto con las significantes al servicio de un discurso visual que, evidentemente, necesita del concurso de un intermediario para ser leído en su originaria concepción. Tanto es así, que su auténtico significado, o su discurso visual, ha tenido que ser hoy rescatado arqueológicamente, puesto que llegó a perderse completamente en el siglo XIX habiendo transcurrido apenas una centuria[90].

Resulta muy ilustrativa la organización del discurso visual de esta pintura. El asunto no es otro que el rey Alfonso el Magnánimo concediendo permiso, ante una embajada o grupo de representantes de la cofradía valenciana de Nostra Senyora dels Innocents, folls e orats [Nuestra Señora de los inocentes, locos e indómitos], para que ésta dispusiese de una imagen de la Virgen. Se trata de una embajada, o audiencia, y el pintor se centra en un momento concreto de dicho acontecimiento. Gaspar de la Huerta maneja sabiamente la disposición de los personajes y la gestualidad para expresar el concepto que le requirió su cliente eclesiástico. El artista tiene que presentar los elementos del discurso visual de modo que resulten explícitos, lo cual requiere que la imagen no pueda ser configurada estrictamente bajo las coordenadas espacio-temporales. Probablemente tratará de no perder por completo la racionalidad espacio-temporal, puesto que la representación debía resultar lo más verosímil posible, pero es evidente que por encima de dicha verosimilitud se concierta la lógica de los recursos del discurso visual. Pero veamos cómo está organizado este discurso. Observamos unos ciudadanos ante el rey, uno de los cuales, en el centro de la composición, señala por medio del gesto de la indigitación[91], con su mano izquierda, un grupo donde hay dementes y mujeres de la marginalidad social —una de ellas lleva incluso un bebé—, y al mismo tiempo, con el índice de su mano derecha, señala expresivamente un punto concreto de un documento que le presenta un sirviente. Estamos ante la representación de un acontecimiento histórico según lo entiende el Barroco. Probablemente el espectador actual esperaría otra clase de figuración, es decir una reconstrucción verosímil del hecho histórico, como lo hacían los pintores de historia del siglo XIX. Es por ello que desde esa perspectiva pueda resultar hoy chocante que un séquito con locos y prostitutas forme parte de una embajada o audiencia regia. En cambio, de acuerdo con el modo de representar del Barroco, esta presencia es algo imprescindible, ya que de lo contrario vaciaríamos o empobreceríamos substancialmente el contenido narrativo de la representación.

Todo espectador sabía de antemano, o bien un mentor o instructor, o un predicador, le podía explicar, qué punto del documento señalaba el personaje central de la composición; por qué señalaba con su gesto al grupo de locos, y qué cosa, también, significaba el gesto real.





Fácilmente el lector de esta obra podía entender que se estaba justificando ante el rey la necesidad de la creación de la imagen de la Virgen, y que se hacía en relación con el título mismo que llevaba la cofradía: Nostra Senyora dels innocents, folls e orats, según constaba en el documento presentado ante el rey. Santa Maria dels Innocents, fue el primitivo título que llevó la imagen — que desde el siglo XV pasó a ser dels Desemparats—, y eso venía a significar la presencia de los locos y marginados allí presentes. Gracias a toda esta disposición, se podía fácilmente entender que el enviado de la cofradía justificaba la advocación de la nueva imagen que se pedía al rey por medio del título que llevaba la cofradía, probado en el documento presentado. Este mismo enviado señalaba al grupo de locos y prostitutas como el objeto mismo del título. Así mismo, podía ser interpretado el gesto del rey como una condescendencia o concesión: ¡hágase! Se trataba, pues, de un discurso visual, para cuya desenvoltura se combinaban armoniosamente significación y expresión. Estamos, por tanto, ante una pintura esencialmente retórica, y al servicio de una finalidad comunicativa o, incluso, didáctica.

***

Desde los puntos de vista que vamos manteniendo sobre significación y expresión, cabría incluso dividir la Historia del arte de Occidente en dos grandes concepciones: el arte producido dentro del gran arco que abarca desde la Antigüedad al Barroco, y el arte contemporáneo. En cada uno de los dos períodos se le ha dado mayor énfasis a la significación o a la expresión a sabiendas, como se ha dicho, que ambos componentes resultan ineludibles en toda concepción del arte entendido como clásico. Podemos percatarnos mejor de esto si comparamos la configuración de un mismo tema dentro de cada una de estas dos épocas o concepciones. Nos puede servir como ejemplo el asunto del reconocimiento por san Francisco de Borja del cadáver de la emperatriz Isabel, un tipo fundamental dentro de la iconografía del santo, y que en el Palacio Ducal de Gandia se encuentra dispuesto en dos versiones: una barroca y otra contemporánea, insertas cada una de ellas en un ciclo pictórico del que forman también parte otras piezas. Observemos incluso que el estereotipo formalista sobre el Barroco —muy extendido a nivel del público corriente—, como un arte caracterizado por la profusión figurativa, el recargamiento ornamental o el horror vacui, es completamente absurdo a la luz del espíritu de la retórica, que busca siempre la claridad y la precisión del discurso visual. Al contrario, el gusto por lo recargado, el detallismo escenográfico y la riqueza descriptiva es más bien propio de la expresión contemporánea relativa al cuadro de historia.

El padre A. de León, en su monografía sobre el Palacio Ducal, da cuenta de un conjunto de cuatro grandes lienzos «con escenas de la vida de san Francisco de Borja, que pertenecieron a las Religiosas de Jesús-María de Valencia, y nos cedieron éstas a cambio de unos tapices modernos decorativos»[92]. Es presumible que los cuatro lienzos formaran parte de un ciclo monumental sobre san Francisco de Borja, que permanece hoy incompleto. No obstante, el conjunto de estas cuatro escenas conforman un programa que parece desenvolverse en torno al proceso de conversión del duque Francisco de Borja y la dedicación de su vida a la Compañía de Jesús[93].

Nos interesa aquí solamente poner atención en el primer cuadro de la serie: San Francisco de Borja ante el cadáver de la emperatriz Isabel de Portugal [fig. 41]. Se trata del tema más universal de la iconografía del santo, ya que se conocen diferentes versiones repartidas en todo el mundo. Corresponde a un episodio famosísimo en todas las biografías de Francisco de Borja. El primero de mayo de 1539 muere la emperatriz en Toledo, habiendo pedido que nadie se ocupase de su cadáver sino la marquesa de Llombai —Francisco de Borja y su esposa Leonor de Castro aún no eran duques de Gandia—, así como que lo transportaran los marqueses a Granada, donde debía de ser enterrada. El 7 de mayo ya había llegado a Granada el cadáver y Borja lo tuvo que reconocer ante las autoridades, para poder así darle sepultura. El impacto causado por el estado en que la muerte había transformado el cuerpo de la emperatriz, fue un determinante motivo de meditación sobre la vanidad de las cosas del mundo, y un hito en la conformación de la vocación espiritual de san Francisco de Borja.

La exposición del tema en esta pintura barroca es muy concisa y sobria. No hay ninguna concesión al detallismo historicista de que hará gala Martín Coronas en su versión contemporánea, como veremos a continuación. Percibimos un ambiente reducido, íntimo, y el pintor se centra en la figura del marqués, vestido de duelo y dirigiendo su atención, no precisamente al cuerpo muerto de la emperatriz, sino al cielo, siendo cautivado por la luz de un bello rompimiento de gloria que muestra a Jesús, como un niño, con el anagrama de la Compañía sirviéndole de trono. Llama la atención el hecho de que el cadáver de la emperatriz esté natural y nada manifieste aquello de: «... y descubrieron su rostro, el cual estaba tan feo y desfigurado, que ponía horror a los que le miraban»[94]. Solamente el gesto de los contados personajes presentes manifiesta esta circunstancia. No cabe duda de que alguna razón en relación con el decorum, puesto que se trataba de la emperatriz, justificaría que no sólo el cadáver no apareciese desfigurado, sino al contrario, muy bello; a pesar incluso de la propensión barroca hacia la representación de los cadáveres y los esqueletos en relación con la vanitas. Esta escena se integra en el programa con la finalidad de dar cuenta del inicio de la vocación del santo en la Compañía de Jesús. La unanimidad, en cuanto a la interpretación de este acontecimiento de la vida de san Francisco de Borja en clave de conversión, permanece aún hoy intacta[95].

Llegados a inicios del siglo XX, el momento en que el Palacio Ducal de Gandia acaba de ser adquirido por la Compañía de Jesús y rehabilitado como el Palacio del Santo Duque, el programa visual de exaltación de éste estuvo a cargo del hermano Martín Coronas, convirtiéndose también en la obra estelar de este pintor jesuita. Se compone de un retrato, más una serie de telas imitando tapices con escenas relativas a la vida del santo, en especial las su etapa gandiense[96]. Entronca todo con un género pictórico muy propio del siglo XIX, y muy fecundo en el ámbito español, que se conoce como cuadro de historia, caracterizado por la composición visual de acontecimientos históricos de una manera coherente y creíble. Es así como está concebida la versión de la escena que nos interesa poner de relieve: San Francisco de Borja ante el cadáver de la emperatriz Isabel de Portugal [fig. 42]. La pintura nos muestra a Francisco de Borja, en la Capilla Real de Granada, con gesto meditativo ante el cadáver, en presencia del arzobispo Gaspar de Ávalos, el capítulo y otros nobles, mientras desciende sobre él un rayo luminoso. Las fuentes son unánimes en la descripción de este momento, pero el pintor parece haberse inspirado directamente en la biografía del cardenal Álvaro Cienfuegos, tratándola de traducir figurativamente del modo más exacto posible:

«Quedó el marqués cercano: y casi unido al semblante difunto, inclinada la cabeza algún tanto, levantada en alto la mano diestra, con la tohalla, que havia quitado de aquel rostro denegrido; (... ) embargados todos los movimientos, el corazon extatico por algun rato, y sin que le sintiesse latir el pecho, erizado el cabello con el susto; (...) quedando por mucho tiempo en aquella natural accion, en que le cogió el horror de tan assombrosa novedad»[97].

Obsérvense en la pintura los detalles de la cabeza inclinada y del paño o toalla, aludidos en la fuente, así como el color de la cara de la emperatriz y los gestos de algunos de los presentes ante la exhalación del cadáver. Todas estas cosas corresponden a detalles de esa verosimilitud deseada por el pintor de historia, algo que no está tan buscado por el pintor barroco. Los biógrafos describen también este momento extático haciendo mención de una estrella, en alusión a la inspiración divina, como sostiene Nieremberg: «(...) y parecíale que una luminosa estrella del firmamento le penetraba lo más interior de sus entrañas y que con celestial ilustración le andaba mostrando la vileza de cuanto con apariencia de lindeza trae al pecador, ciego y engañado»[98]. Para Cienfuegos es un relámpago: «baxó presuroso de el cielo un Relámpago inquieto, que hizo amanecer una trémula luz dentro de su razón»[99]. Una cartela en la parte inferior, da cuenta del tema de la pintura:

GRANATAE FRANCISCUS A BORGIA, HUMANAE VANITATIS FLOREM CONTEMPLANS MARCIDUM IN ELISABETHAE IMPERATRICIS CADAVERE, SOLI DEO IMMORTALI SERVIRE DECERNIT.

[En Granada, Francisco de Borja, contemplando marchita la flor de la humana vanidad en el cadáver de la emperatriz Isabel, decidió servir al único Dios inmortal ][100].

Debemos observar aquí que el modo con que el pintor Martín Coronas ha elaborado el asunto de su pintura, no es substancialmente diferente de cómo lo hizo el pintor de la pieza barroca. Ambos han tenido que consultar fuentes literarias para ajustar la representación a la verdad histórica. Pero existe una diferencia fundamental en el proceder de cada uno. El pintor del cuadro de historia sabe que está reconstruyendo visualmente unos acontecimientos históricos de los cuales sólo se tiene memoria, pero esta reconstrucción, aunque falsa objetivamente, aspira a ser una aproximación a la realidad de manera que pueda ser evocado el acontecimiento histórico de una forma racional, verosímil y plausible de acuerdo con las coordenadas del espacio y del tiempo. Es una manera moderna de interpretar el pasado. El espejo de la figuración es la realidad misma, y lo que principalmente preocupa es, sin perder cierto grado de necesaria idealización como corresponde a toda construcción poética, dejar constancia veraz de los hechos históricos reales, a la manera cómo los historiadores describen el pasado a partir de datos objetivos y por medio de la razón. Para entenderlo de una manera más simple, los pintores presentan un momento concreto de un acontecimiento como si hubiesen copiado una fotografía. Pero al pintor barroco no le interesó tanto ese ajuste a la realidad racional. Para los pintores del Barroco, como hemos tratado ya en páginas anteriores, la historia que se representaba no era tanto una figuración verídica de los hechos desde el punto de vista de la realidad racional, sino un manejo de los elementos de la figuración, una elaboración retórica de ésta, con la finalidad de construir un discurso visual coherente. En el Barroco, el pintor compone discursos visuales, mientras que, en la época contemporánea, expone acontecimientos, los cuales, por encima de todo, deben de ser percibidos como verosímiles e impactar en el público por medio de sus cualidades expresivas. La historia que cuenta el pintor barroco se basa primordialmente en una sintaxis semántica que implica una habilidad y un esfuerzo por parte del espectador para poder captar en profundidad el mensaje, mientras que el pintor moderno trata de impactar valiéndose, digamos, de aquello que le permita llegar mejor a la mentalidad de los espectadores de su tiempo; es decir, comunicar o transmitir contenidos de una manera más directa a las masas. La particularidad del cuadro de historia viene dada en que se sitúa en algún punto intermedio entre el Barroco y otras formas de expresionismo más rotundas, de manera que tampoco puede decirse que desaparezca el discurso visual, sólo que la organización de éste se hace más en coherencia con la realidad y la razón, de manera moderna. En el fondo de todo, no debemos perder de vista que se trata de una obra jesuítica y no se podría esperar otra cosa, sabido como es, que la Compañía de Jesús fue históricamente pionera en el seno del catolicismo en el uso de la retórica, tanto en el ámbito lingüístico de la predicación, como en el visual, con una clara intención didáctica.

***

Gombrich ha explicado que los objetivos de las pinturas retóricas o dramáticas eran «engañar a la vista, dar satisfacción al entendimiento y emocionar al corazón». Subraya también que críticos como Benedetto Croce habían contribuido a este cambio sustancial en la teoría del arte, siendo tal cosa lo que de un modo más nítido distingue el arte de la Edad Moderna del arte del mundo contemporáneo. No sólo para Croce, sino también para la mayor parte de críticos contemporáneos, el criterio de la ficción poética les resulta infantil y el de las cualidades intelectuales o significantes del arte, cuyo modo de configuración es la retórica, algo irrelevante[101]. Es esta una observación que Gombrich tuvo siempre muy presente, pues en otro lugar, con gran clarividencia, mantuvo incluso que la distinción entre arte y retórica era inexistente en el concepto del arte anterior a la era de la Razón, y que los valores poéticos propios del arte, se identificaban también con la funcionalidad cultural que asumía éste. Decía así:

«Comprendemos que Benedetto Croce, al insistir en divorciar retórica y arte, levantó un formidable obstáculo en el camino que lleva a la comprensión del pasado, pues es el caso que precisamente la teoría antigua desconoce esta distinción. La poesía podía ser didáctica, y la enseñanza y el sermón poéticos. (...) Fue esta concepción del arte la que mantuvo viva la tradición de la mitología antigua y de la personificación a lo largo de los siglos cristianos. Permitió y hasta impuso al poeta, al orador y al artista cultivar la facultad mitopoética y conjurar [desentrañar, interpretar] la presencia de cualquier noción que a la mente lógica se le apareciera como un ‘concepto’»[102].

Supongo que no hace falta que aclaremos al lector que dicho concepto, se refiere a la acepción barroca del término, de donde deriva, por ejemplo, el conceptismo. Hoy, evidentemente, esto no forma ya parte del vocabulario artístico, incluso palabras como teatral y retórico





todavía suenan con matiz despectivo en los usos actuales; se suele poner todo el énfasis en la expresión personal, desdeñándose en consecuencia —en general, aunque no siempre— la funcionalidad cultural que puede ejercer el arte visual.

El didactismo nos pone sobre la pista de lo que significó exactamente la retórica, el instrumento que permitió organizar la visualidad antes de la época contemporánea. De la tradición didáctica se ocupó también Gombrich a propósito de su estudio sobre la personificación alegórica, dentro de su famoso estudio Imágenes simbólicas. La personificación de las ideas fue el recurso retórico más significativo de todo este período, que comenzó con la costumbre de establecer asociaciones conceptuales en el ámbito mismo de la mitología. Así las Musas eran hijas de la Memoria, la Verdad era hija del Tiempo y la Prudencia, la madre de la Sabiduría. Esto era en esencia el método alegórico, cuya relación con la mitología ha sido estudiado por Seznec[103]. En la época medieval, el didactismo estableció diagramas arbóreos para figurar conceptos abstractos, como por ejemplo, el árbol de las Virtudes del Speculum humanae salvationis [fig. 43], en cuya raíz se dispone la Humildad. No es aquí mi intención extenderme en estas reflexiones[104], pero cabe, aunque sea de un modo sintético, acotar algunas precisiones que considero muy importantes dentro de la argumentación que vamos siguiendo en el presente libro.

Sin la descripción alegórica por medio de atributos, no cabe duda que hubiera sido muy diferente no sólo la Historia del arte, sino también la de la literatura, y en general la Historia de la cultura. Este modo de figurar conceptos se constituye primeramente dentro del dominio lingüístico de la poesía, siendo su implantación en la cultura visual algo más tardío. Así la figuración que hace Prudencio, en el siglo V, de la lucha de las Virtudes contra los Vicios en su famoso poema Psicomachia, es un recurso exclusivamente literario, al igual que lo sería también la figuración de la Filosofía por Boecio. Este último, en su obra Consolación de la Filosofía, la definió como una mujer «de grave semblante, ojos claros y encendidos, y de mirada más ágil de lo que suele darse en la Naturaleza (...)»[105], continuando con arreglo a unas características físicas, unos ropajes, unos objetos y unos signos, los cuales se prestaban como una percha en donde colgar todo un discurso, orientado hacia una didáctica que pretendía transmitir de un modo asequible el conjunto de facetas abstractas implicadas en la definición de la Filosofía. En realidad, esta figuración distaba mucho de ser algo susceptible de ser ordenado visualmente, aunque no faltaron intentos a lo largo de la Edad Media [fig. 34]. Es sólo al final de este tiempo, en concreto a partir del siglo XIV, cuando se generaliza la costumbre de recurrir a la figuración visual de conceptos abstractos, dando lugar a lo que Male denominó como la nueva iconografía.

Las Virtudes, por ejemplo, aún habían tenido un desarrollo icónico importante durante el Gótico, del que nos sirven los ejemplos figurativos del Orgullo o la Humildad en el Álbum de Villard de Honnecourt, o bien la Fe y la Idolatría de Chartres, o la Lujuria de la Catedral de Auxerre [fig. 44], pero ahora la nueva iconografía se filtraba con imágenes tan extrañas como lo muestra la representación de las virtudes cardinales [fig. 45] en un manuscrito francés[106]. Aquí, la Templanza lleva un conjunto de atributos calificados por Male como bizarros o extravagantes: un reloj en la cabeza, un freno de caballería en la boca, unos anteojos en la mano, espolones en los pies, los cuales apoya sobre las alas de un molino. Todo ello resultaba comprensible con un verso, o letra, en donde se explicaba que mediante el reloj se tenía presente el tiempo en todas sus acciones; que el freno significaba que nada malo se decía; las gafas, que con ellas se podía ver más de cerca. Así mismo con las espuelas se indicaba que el respeto enseñaba modales a los jóvenes y, por último, el molino indicaba que con la templanza se evitaban los excesos[107]. Se trata pues de una figuración moderna, puesto que introducía instrumentos totalmente desconocidos en la tradición visual, como el reloj, las gafas o anteojos, o el molino. No obstante, esta nueva iconografía pasaría pronto de moda, ya que los humanistas del Renacimiento preferirán significar los conceptos abstractos con el recurso a las figuras de los dioses antiguos y sus mitos, los cuales, además, recobraban su aspecto y belleza clásicos. La imagen alegórica, pues, debía llevar el sello de una autoridad antigua, y es por esta vía donde tiene sentido la Iconologia de Cesare Ripa, la cual merece una breve consideración, puesto que se trata del exponente más significativo de la tradición didáctica en la Edad Moderna.

***

En el proemio de la obra, Ripa indica que las imágenes de que se ocupa no tienen otra regla que «la imitación de las memorias que se hallan en Libros, Medallones y Mármoles tallados por industria de los Latinos, los Griegos y aquellos otros más antiguos que fueron de este artificio inventores». Cesare Ripa logra condensar la actitud moderna ante la construcción de las personificaciones alegóricas, pero aun con ese deseo de imitar a los antiguos, no se desprende totalmente de la tradición medieval. Gombrich, explicó esto tomando en consideración la fórmula con la cual Ripa define el concepto de la Amistad, y observa que en realidad no se inspira tanto en mármoles antiguos, sino en uno de los retratos morales de Robert Holcot, un autor medieval[108]. Siguiendo al mismo Gombrich, sugiero aquí también observar el ejemplo de la personificación de la Severitas, para tratar de aproximarnos el método de definición icónica de conceptos abstractos aplicado por Cesare Ripa. La define [fig. 46] como una mujer anciana con vestiduras regias que porta en su mano derecha un cetro y en la izquierda un cubo con una daga clavada. A su lado se dispone también un tigre. Ripa justifica cada detalle de su apariencia y cada atributo de acuerdo con un significado concreto:

«Se la retrata de anciana porque la severidad es una cualidad de los viejos, ya que su objeto es no dejarse llevar por un motivo cualquiera (...). Porta vestiduras regias porque la severidad conviene a los personajes reales y a los grandes hombres (...). Lleva un cubo en la mano izquierda para dar a entender que igual que el cubo significa firmeza, porque se mantiene firme de cualquier lado que se le ponga, es la severidad constante, estable y de determinación siempre firme, (...). La daga desnuda clavada en mitad del cubo significa que la severidad es una Virtud, inflexible en no atender a las aflicciones del dolor si así lo exige la razón, como dice santo Tomás, Summa Theol. II/2, qu. 157, art 2. En la mano derecha lleva un cetro con ademán de mando, pues la severidad es casi siempre verídica, pues es necesario que las palabras de los Jueces y Reyes que empuñan el cetro y gobiernan sean siempre verídicas, constantes e inmutables, como dice Francesco Patrizzi en el octavo libro de De Regno. Se le pone un tigre al lado porque ese animal es feroz por naturaleza y no permitirá que nadie le doblegue. Del mismo modo la Severidad no cede ni a súplicas ni a ninguna otra acción, siendo como es su meta no degenerar de manera alguna de su disposición natural, sobre la que leemos en la Eneida de Virgilio, 4: ‘Mens immota manet, lachrimae volvuntur inanes’»[109].

En el citado proemio de la Iconologia, Cesare Ripa explica los principios que rigen su método de definición visual, o icónica, el cual gira en la órbita de la Lógica y Retórica aristotélicas. De la primera deriva la técnica misma de la definición y de la segunda la teoría de la metáfora. Para Aristóteles, la definición es algo ligado a la clasificación. En la naturaleza, los diferentes seres se clasifican de acuerdo con un genus —género— y una species —especie—. En los animales y en las plantas, en el ámbito de las ciencias naturales, como se sabe, aún se mantiene este criterio clasificatorio. Así el enebro queda definido como Juniperus communis. Incluso los números tienen su género y su especie; el número 3 pertenece al genus de los números y la species de los números impares, o más específicamente de los números primos. En tal sentido, Ripa quiso idear un método de definición icónica que correspondiera con el sistema aristotélico.

Aquello que es objeto de su estudio son las imágenes que significan «cosa distinta de la que con los ojos directamente se percibe». Pero tiene en cuenta que la clase de conceptos de que se ocupa es la moral; la Amistad o la Severidad son cualidades morales del hombre: «aquellas cosas que en el hombre mismo se contienen, o que con él se relacionan, como son los conceptos y los hábitos que de éstos se originan, con la repetición de acciones individuales». Deja fuera el mundo de la naturaleza, es decir «aquella parte de la filosofía que se refiere a la generación y corrupción de las cosas naturales, o a la disposición de los Cielos, o la influencia de las Estrellas, o la constitución de la Tierra y cosas similares», según declara en el proemio. Por otro lado, descarta aquellas proposiciones que declaren una afirmación o una negación, ya que pertenecen a un arte diferente: las empresas, o en general aquello que entendemos como emblemática. La terminología usada por Ripa para concretar su proceso de definición es escolástica:

«Mas así como el hombre es medida de todas las cosas —de acuerdo con la común opinión de los Filósofos, y de Aristóteles en particular—, y del mismo modo en que la definición es medida de lo que se define, así también la forma accidental, que exteriormente se nos manifiesta, puede ser medida accidental de las cualidades definibles, cualesquiera que éstas sean, tanto de las que corresponden con solo nuestra alma, como las que pertenecen a todo el conjunto. Por todo lo cual ha de quedar claro que no podemos considerar como Imágenes, de acuerdo con nuestro propósito, aquellas que no reproduzcan la forma del hombre. Pues muy inapropiadas serían si el cuerpo principal no apareciera de algún modo como instrumento de la definición que a su género se refiere»[110].

Expresado en un vocabulario más comprensible, o ajustado a nuestra mentalidad, quiere decir todo ello que en el plano discursivo, de acuerdo con la lógica, tenemos el genus de los conceptos morales y la species, la cual está conformada por un conjunto de accidentes —cualidades y caracteres que se hallan en los humanos—, los cuales matizan dicho concepto moral. Todos estos accidentes pueden ser utilizados para definir y diferenciar rasgos característicos, clasificándose así conceptos diferentes: Amistad, Severidad, Justicia, etc., los cuales serán significados por medio de atributos concretos. Observémoslo en el siguiente diagrama, tomando como ejemplo el concepto de la Severidad:

| | Genus | Species |
|---|---|---|
| Definición discursiva | Severidad. | Accidentes: cualidad propia de los ancianos, de Jueces y de Reyes, firmeza, inflexibilidad ante e |
| Definición icónica | Figura de una mujer. | Atributos: anciana, vestiduras regias, cetro, cubo con la daga, tigre. |





Para Ripa, por tanto, en el plano de la definición icónica, que es justamente en el que se fundamenta su actividad, crear definiciones visuales es poner en el lugar del genus la figura humana, puesto que se trata de conceptos morales o cualidades humanas, y en el lugar de la species, los atributos en correspondencia con los accidentes, tratando de ilustrar la causa o el efecto de algo, o bien una propiedad.

En todo caso, es consciente de traducir en imagen la definición que se hace con el lenguaje discursivo: «como las definiciones hechas por escrito deben estar compuestas por pocas palabras, de pocas cosas también deberían componerse las pinturas hechas a imitación de aquéllas». Así también, admite la posibilidad de que puedan existir diversas definiciones de un mismo concepto por la diversidad entre distintos autores para definir una misma cosa, algo que está muy presente en su libro, cuando ofrece variadas definiciones icónicas de un mismo concepto.

Finalmente, en la búsqueda de las cosas que mejor se asemejen a los accidentes para que funcionen como substitutos de éstos en el plano visual, es donde entra en juego la teoría de la metáfora, tal como es expuesta por Aristóteles en la Retórica y en la Poética. Mediante esto, los atributos funcionan como metáforas visuales. Entre los diferentes tipos de metáforas, Ripa prefiere la metáfora de proporción, como es el caso de la columna en relación con la fortaleza: «por similitud con la Fortaleza se pinta una Columna, pues ésta sostiene todas las piedras de la construcción y aún el edificio todo que está sobre ella, sin vacilar ni moverse; pues se dice que así es la fortaleza en el hombre, debiendo sostener todos los trabajos y dificultades que le sobrevengan». Otro tipo de metáfora admitido por Ripa es la comparación: «otra suerte de símil, que consiste en dos cosas distintas que convienen a una sola, diferente de ellas; así ocurre cuando para significar magnanimidad tomamos al león, en el cual se encuentra en gran medida la virtud mencionada». En cambio considera inadmisible aquellas metáforas «que representan los efectos contingentes para mostrar las cualidades esenciales, como lo hacen los que para representar la Desesperación pintan a uno con la cuerda al cuello, poniendo para simbolizar la Amistad a dos personas que se abrazan, lo que son símiles de poco ingenio y valor escaso». No obstante, puede resultar obvio el recurso a rasgos fisionómicos: la actitud corporal de la Alegría debe ser diferente de la Modestia o de la Oración.

El arte de idear personificaciones pertenece, pues, a la retórica, y como sugiere Gombrich, entronca con la antigua tradición didáctica mediante la cual la demostración ad oculos es más efectiva que la instrucción verbal, según resumía Horacio en su Ars Poetica: segnius irritant demissa per aurem / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus [Lo que entra por el oído conmueve el espíritu con menos fuerza que lo que se pone ante el ojo fidedigno][111]. Pero el conjunto de recursos retóricos en el ámbito de las artes figurativas, si bien puede tener a Cesare Ripa como exponente típico, y como referente fundamental para los artistas de los siglos del Barroco, no se agota ahí. Entre estos recursos adquiere también gran relevancia la emblemática, que por su especificidad, así como por su relación con la iconología, en especial en el mundo hispánico, merece una atención particular.

*El enfoque iconológico de la emblemática*

La emblemática es un fenómeno mixto de carácter icónico-textual. Quizás sea el producto más sofisticado de la integración de la imagen en lo que se ha venido en llamar el giro lingüístico del discurso cultural, es decir la configuración eminentemente textual y lingüística de la cultura, fenómeno éste que está siendo puesto de relieve en la actualidad cuando la cultura de la era de la globalización está experimentando el vuelco del giro visual. En efecto, la emblemática es un producto mixto, pero orientado indiscutiblemente en un marco cultural con predominio y liderazgo lingüístico. El emblema, como es sabido, consistió en su origen en una figuración lingüística, la cual sería complementada, adornada, con una imagen que traducía visualmente dicha figuración. Ello explica, no cabe duda, que el estudio del fenómeno emblemático haya sido planteado fundamentalmente por especialistas de diferentes disciplinas del ámbito filológico a nivel internacional. Pero algo diferente ha ocurrido en el ámbito hispánico, en donde los estudios sobre emblemática partieron fundamentalmente del ámbito de la Historia del arte y esto merece como mínimo una breve reflexión.

No es aquí mi propósito centrarme en la consideración de la emblemática como fenómeno cultural en sus aspectos globales, ya que esto es ya una cuestión muy atendida[112]. En este breve espacio, quisiera reivindicar el enfoque iconológico como ámbito idóneo para el estudio de la emblemática, y para ello creo que valdría la pena hacer un poco de historia. La emblemática comenzó a ser tenida en cuenta por los estudiosos de la universidad española a finales de la década de los 70 e inicios de los 80 del pasado siglo XX. Hasta ese momento pasaron prácticamente desapercibidas las diferentes aproximaciones que sobre dicho fenómeno se habían realizado en otras partes en el ámbito de los estudios histórico-literarios. De la emblemática hispánica, concretamente, se habían ocupado intelectuales extranjeros como Karl Ludwig Selig o Giuseppina Ledda. En los años cincuenta, el primero ya lo hizo con dos estudios: «La teoría dell'Emblema in Spagna: i tesi fondamentali» y «The Spanish translations of Alciato's Emblemata»[113], a los que siguieron en los años sesenta otras publicaciones. G. Ledda marcó también un hito con la publicación en 1970 de su Contributo allo studio della letteratura emblemática in Spagna[114]. Por su parte, las manifestaciones emblemáticas habían sido también objeto de atención por parte de los estudiosos de la tradición iconológica, empezando por el mismo Warburg, pero nunca la emblemática llegó a ser abordada como fenómeno cultural hasta que llegaron las reflexiones de E.H. Gombrich en Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance. Sobre estos precedentes, la inquieta personalidad del profesor Santiago Sebastián sentó las bases de los actuales estudios sobre emblemática en España. Alrededor de su cátedra de Historia del arte en la Universitat de València, fueron surgiendo estudios diversos que implicaban el ámbito de la emblemática. Entre los primeros, merecen ser destacados los que realizó sobre el arte efímero Pilar Pedraza, quien también se ocupó de la edición española anotada de la Hipneromachia Poliphili de Francesco Colonna[115]. Esta vía, abrió otras investigaciones desde la Universitat de València, como las que desarrolló Víctor Mínguez[116], y al propio tiempo desde otras universidades se comenzó a prestar atención al arte efímero[117].





Entre las primeras publicaciones sobre emblemática surgidas del entorno de Santiago Sebastián merece ser destacado el monográfico de la revista Goya (nº187-88) en 1985. Jesús Mª González de Zárate, fue el primero en trabajar con Santiago Sebastián sobre lo que podríamos llamar el análisis sistemático de la emblemática hispánica. Se ocupó de la emblemática política, como lo eran las Empresas Políticas de Diego Saavedra o los Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano[118]. Posteriormente, quien suscribe, emprendería el estudio de las Empresas Sacras de Núñez de Cepeda, y más adelante las Empresas Morales de Juan de Borja[119]. Lo mismo cabría decir de Manuel Pérez Lozano, discípulo del profesor Sebastián en su etapa cordobesa y a quien se debe el estudio de las Empresas de J.F. Villava[120]. El propio Santiago Sebastián abordaría el estudio de obras emblemáticas concretas, como la edición de los Emblemas de Alciato o la Fuga de Atalanta de Michael Maier[121]. Todos estos trabajos, que equivocadamente muchos autores citan a veces como ediciones críticas —lo que no quita que alguna de ellas lo pueda llegar a ser—, e incluso ediciones parciales —por presentar parte del texto y no así el texto completo—, tienen en común el intento de ser aproximaciones iconográficas centradas en concretos emblemas o empresas, lo que normalmente precede otras consideraciones de tipo interpretativo o iconológico. Es decir, todas tienen en común el hecho de tomar el fenómeno emblemático individualmente como algo que merece algún tipo de análisis iconográfico, y cada libro emblemático es interpretado como una manifestación cultural que aporta perspectivas concretas en el plano de la Historia de la cultura. Todo ello independientemente de que el alcance de cada uno de estos estudios sea desigual, en función de los diferentes recorridos interpretativos de cada autor. Creo que es esencial poner de relieve esta consideración, puesto que de alguna manera también, los especialistas de otras disciplinas —fundamentalmente de las áreas filológicas— que se han ido sumando en España a estos estudios, han sabido encajar esta visión e incluso realizan estudios que perfectamente podrían pasar, en su mayor parte, por iconográfico-iconológicos.

No cabe duda tampoco que la mentalidad iconológica, vinculada al concepto de análisis iconográfico en sentido diacrónico, apelando al tan tradicional concepto de continuidad y variación, ha inspirado también un enfoque concreto de los estudios sobre emblemática. Quien suscribe inició en su día, como proyecto de tesis doctoral, un ensayo sobre los significados que adquiría el mundo vegetal en la emblemática[122]. Partí de la constatación de la existencia de un código significante en la emblemática, sobre el cual acometí la investigación de sus fuentes, lo que dio lugar a un ensayo descriptivo de dicho código, siendo observado en su desarrollo diacrónico y en su multiplicidad de significados. Creo que vale la pena que nos sirvamos de un corto ejemplo para mostrar el alcance de todo esto. Nos puede servir el caso de la adormidera (Papaver somniferum L.).

La adormidera es una planta anual que, nacida en otoño, si el invierno no mata la joven plantita, florece y dura todo el verano. Es una planta muy ornamental. Su tallo puede alcanzar gran altura, las flores son también grandes, con cuatro pétalos blancos, rosados, violados, etc., negruzcos en su base. El fruto es grueso, una capsula ovoide, con una corona, bajo la cual se abren unos resquicios por los que escapan las semillas. Es cultivada en todo el continente euroasiático. Su característica más importante es el conjunto de substancias que produce, unos alcaloides, la morfina y la narcotina

especialmente, base del opio, que es el jugo o látex cuajado que se extrae de las cápsulas inmaturas por medio de finos cortes[123]. El cultivo de la adormidera parece remontarse a dos mil años antes de nuestra era, según se ha podido demostrar en ciertos hallazgos arqueológicos. Seguramente se explotaría la semilla como producto alimenticio. Si la droga que Polidamna la egipcia había entregado a Helena, capaz de olvidar toda pesadumbre, era realmente el opio, como se supone, este fármaco habría llegado a Grecia hace 3.000 años[124]. Teofrasto habla ya específicamente de la extracción del opio, incluso de cierta droga que descubrió Trasias de Mantinea capaz de producir la muerte de forma fácil e indolora, en la que uno de sus componentes era el jugo de la adormidera[125]. Dioscórides refiere sus especies y de cómo el agua del cocimiento de sus hojas y cabezuelas provoca el sueño; y que mezcladas con miel y otras muchas sustancias, formando jarabe, resuelven los catarros y otras muchas dolencias, actuando sobre todo como analgésico. Describe con detalle el proceso de obtención y fabricación del opio[126].

Los griegos representaron a ’Υπνος, el Sueño, con la cabeza coronada de adormideras, o con adormideras en su mano. Representaron también del mismo modo, dice Gubernatis[127], a Θάνατος, la Muerte, y a Νύξ, la Noche[128]. También Ceres tuvo como atributo la adormidera, porque para olvidar su gran dolor tras el rapto de su hija Perséfone por Hades, se dormía comiendo hojas de esta planta. Virgilio llama a Ceres cereale papaver[129]. Se supuso incluso que Ceres fue la descubridora de esta planta en la isla de Mecona, cuyo nombre tomó, ya que la adormidera es llamada por los griegos mekon. Otra tradición, recogida por Levi d’Ancona, hace suponer que el origen de la adormidera está en el desconsuelo de Venus a causa de la muerte de Adonis[130]. En todo caso, Pausanias nos habla de una Venus que tiene en una mano una manzana y en otra una adormidera[131]. Por todo ello, la significación principal de la adormidera es el sueño, la noche. También es el olvido, la ignorancia y la indiferencia. Noche, Olvido de amor, Ignorancia..., son personificaciones alegóricas en las que Cesare Ripa coloca la adormidera como guirnalda que las corona. También posee dicha corona el Genio, según supo apreciar este erudito italiano en un relieve antiguo[132]. Otto van Veen, en su colección de emblemas horacianos, nos muestra una alegorización del sueño con una corona de cabezas de adormidera. El emblema [fig. 47], que lleva por mote Varia senectae bona, alude a las ventajas de la senectud. Muestra a un anciano protegido por el Tiempo, que aparta de él al Sueño, el Gusto y la Liviandad, mientras le acerca la Prudencia, Templanza y otras virtudes[133]. Este mismo autor presenta otro emblema sobre el ocio y el descanso [fig. 48] mediante un estípite animado de término con los brazos cruzados, teniendo a cada lado una cabeza de adormidera, alusiva al sueño necesario en todo descanso. Su mote es Otiosum terminum odi[134]. F. Schoonhovius presentó un emblema sobre la imagen de Baco, llevando en su mano derecha una férula y en su izquierda un manojo de adormideras: In statuam Bacchi. Se trataba del castigo y del sueño, como necesidades para el que abusaba del vino embriagándose[135].

Teofrasto habló ya de venenos hechos con adormidera. Virgilio así también se referirá al sueño mortal de la adormidera[136], con lo que ésta pasa también a tener relación con el tema de la muerte. El sueño ocupa un lugar intermedio entre la vida y la muerte; está cercano a la muerte. ’Υπνος y Θάνατος eran representados juntos en la Antigüedad y formaban parte de la iconografía funeraria griega. La vecindad entre el Sueño y la Muerte está presente en una de las empresas de C. Paradin: Aequari pavet alta minor [fig. 49]. Está basada en una historia, atribuida por los antiguos al rey etrusco-romano Tarquinio el





Soberbio[137]. Se cuenta que este rey transmitió un mensaje cifrado a su hijo Sexto Tarquinio para aniquilar a la vecina Gabies, en donde Sexto, conforme a un plan astuto, se había erigido como líder simulando estar en desacuerdo con el gobierno tiránico de su padre en Roma. Tarquinio no pasó mensaje verbal alguno a su hijo, sino que se limitó a cortar con su cayado, en el jardín, ante un confundido mensajero enviado desde Gabies, las adormideras más sobresalientes. Sexto entendió perfectamente lo que su padre le pedía y se dispuso a matar a los prohombres más sobresalientes de la ciudad enemiga de Roma[138]. Camerarius repetirá también el emblema[139]. El descuido de estos hombres, sumidos en el sueño del engaño, les causó la destrucción. El mote dice así: Aequari pavet alta minor. Esteban, rey de Polonia, tuvo una empresa que constaba de cinco cabezas de adormidera atadas en ramillete, bajo una corona real, como nos muestra Neugebauer [fig. 50]. Su mote era Non per dormire, y aludía a la vigilancia y cuidado en el que debe permanecer el príncipe o soberano con sus súbditos[140]. Un testimonio más evidente acerca del parentesco del sueño con la muerte, de su hermandad, nos lo ofrece Veen en un emblema que lleva por mote Aditur et oculis clausis. Presenta el emblema un estípite de término cuya cabeza es una calavera entre dos cápsulas de adormidera[141].

Otro aspecto importante del papaver es la cantidad de semillas que encierra su cápsula, lo cual da pie para significar la fertilidad. Ovidio ya lo reconoce[142], y es probable que tal cosa explique la presencia de esta planta detrás de Tellus, la madre Tierra —o la Paz, según interpretación de P. Zanker—, en el conocido relieve del Ara Pacis [fig. 51]. También Lilio Gregorio Giraldi, a mediados del S. XVI, habla de esta particularidad, así como que, por el orden en que están distribuidos los granos, será también símbolo de la ciudad[143].

Vemos pues en este breve recorrido —que puede ser mucho más exhaustivo—, el esquema principal de los significados que la adormidera presenta en la tradición cultural convencionalizada de Occidente. Aproximaciones de esta índole son las que deberían acompañar siempre a cualquier uso que se haga de la emblemática con el fin de penetrar en aspectos significantes de las artes visuales. A veces habrá resultado errónea una interpretación en la que un concreto ideograma emblemático ha suministrado el apoyo decisivo, en una interpretación visual, concediéndosele un valor excesivo o inadecuado al cometido hermenéutico, resultando algo poco consistente o creíble. A todas luces, es evidente que la emblemática no puede ser considerada como una cantera o solucionario cómodo de problemas iconográficos del arte visual del Barroco. El significado de la imagen es siempre ambiguo, y tratándose concretamente del mundo botánico más aún, pero detrás de un análisis como el que se acaba de hacer sobre la adormidera, si tomamos una composición como Guirnalda de flores en torno a una Natividad, de la escuela de Daniel Seghers [fig. 52], en donde varias adormideras figuran entre el variado ornamento floral, y en donde resalta una de ellas —la que cae sobre el marco del ángulo superior izquierdo—, puede resultar plausible proponer que quizás el pintor las dispusiera intencionadamente como un juego retórico pensando en el sueño del Niño Jesús. No cabe duda que tras haber puesto de relieve la tradición cultural convencionalizada sobre la adormidera como un signo en relación con el sueño, pensar que el artista pudiera disponerla con una intención significante no resulta descabellado. Y todo ello a pesar de opiniones como la de S. Alpers, que se empeñan en minorizar toda relación que pudiera existir entre la emblemática y la visualidad pictórica flamenco-holandesa, como si la retórica visual fuera solamente un recurso exclusivo de la visualidad de los países mediterráneos[144].

Este mismo enfoque de estudio de la emblemática orientada a poner de relieve el código visual del Barroco, fue aplicado también por J. Julio García Arranz en un magnífico estudio sobre las aves[145]. Desgraciadamente estos esfuerzos se quedaron aquí, a la espera de que otros estudiosos continuaran con los cuadrúpedos, los peces, la iconografía bíblica, la fabulística, la mitológica, etc., de acuerdo con la sistematización temática que en su día hicieran A. Henkel y A. Schöne[146]. Estos estudios sobre la Flora y la Ornitología, realmente encajan como un paso previo para contemplar la emblemática como un exponente de la codificación icónica, una de las principales virtudes que tiene el fenómeno emblemático, aparte de ser por sí mismo una fuente para la Historia cultural.





*La cuestión del estilo*

Con Warburg hemos constatado que, a lo largo de toda su producción intelectual, tuvo siempre presente como objetivo elemental de sus investigaciones lo que era preocupación general, e incluso brete obligado, de los historiadores del arte del momento: explicar las razones del cambio estilístico. Incluso, cuando en aquella carta a Adolph Goldschmidt, ofrecía un mapa de la producción histórico-artística contemporánea, distinguía dos grupos de historiadores: un grupo I, con una Historia del arte laudatoria o panegírica que giraba en torno a la obra de arte singular, o del singular artista; y el grupo II, correspondiente al «método de la historia estilística», la Historia del arte que parte de los condicionamientos relativos a los impulsos que producen las formas típicas[147]. Aunque Warburg nunca explicó qué entendía por estilo, debemos suponer que esta cita nos pone sobre la pista de ello, ya que en el fondo se trata de una formulación muy coherente y seguramente sería suscrita por la mayoría de historiadores en la actualidad. En su lugar, concretamente, hemos reparado en que aquello que Warburg se empeña en demostrar no es otra cosa que la manera cómo el hombre cedía al impulso —entendido como la pulsión expresiva, fuerza creadora del arte—, siendo ello la clave que le permitiría entender el cambio estilístico; para él gestualidad y estilo eran cosas que no podían ser disociadas, y el cambio estilístico debía ser resuelto en el campo psicológico.

No obstante, en la práctica, teniendo en cuenta la evolución de sus preocupaciones intelectuales, la explicación del cambio estilístico dejó de ser el eje de su reflexión y por lo tanto el concepto de estilo probablemente derivó en algo muy escurridizo e inconcreto. Una de las claves de dicha falta de concreción la formula M. Podro, quien observa que en Warburg la idea del estilo permanece muy ambigua, o incluso confusa, ya que no se plantea la distinción entre estilo como modo de las cosas representadas —por ejemplo el modo de vestir—, o como el modo de la representación. Lo ejemplifica por medio del grabado que muestra a Paris y Helena [fig. 53], tenido en cuenta por Warburg en su ensayo «Acerca de las Imprese amorose», en donde los vestidos burgundios de los personajes contrastan con el relieve clasicista que decora el friso del edículo donde se encuentran. Warburg no distingue modo de vestir con modo de representar: estilo del vestido o de los motivos internos, con estilo de la representación, el cual debe quedar referido más a la contribución que hace el artista[148]. Esta confusión supone un problema para Podro, pero bien es verdad también que para este profesor americano son también problemas, aparte del estilo, cuestiones tales como la autonomía de la pintura o la relevancia del rol del artista, cosas que en Warburg permanecen o disueltas o relegadas en virtud del establecimiento de relaciones entre pinturas y ciertos textos, e incluso entre diferentes textos entre sí dentro de un entramado cultural. Reconoce que «fue un historiador del arte cuyo trabajo consistía básicamente en examinar los motivos que había dentro de una obra, en lugar de ocuparse prioritariamente por su carácter estilístico global. Analizó de qué manera estaban conectados los motivos visuales con la vida social, con independencia del arte, y trazó analogías entre las elaboraciones visuales y literarias del mismo tema»[149].

Con referencia al estudio sobre la capilla Sassetti, Podro observa que las cosas que toma en consideración Warburg —el interés sobre el concepto de Fortuna, la transformación de los exvotos de cera en los retratos de los frescos, la convergencia de fuentes paganas y devoción cristiana, etc.— no comprenden la manera en que pudieron contribuir Ghirlandaio o Giuliano da San Gallo, o cuál fue la aportación de estos artistas en el concurso de todas estas cosas. Sostiene, valorando ahora el estudio sobre el Palazzo Schifanoia, que el estilo es para Warburg solamente un elemento parcial de la solución del problema del cambio cultural del Renacimiento. En tal sentido, el estilo sería para Warburg fundamentalmente la transformación de la figura humana recuperando la libertad olímpica y la humanidad propia de los antiguos, liberando así la belleza de la banalidad del realismo medieval. Siendo también el arte un elemento que había participado plenamente en la resolución de las tensiones del Renacimiento como fenómeno liberador, el estilo era sólo una parte de dicha resolución[150].

Es evidente que para Podro cuestiones tales como el estilo, así como estas otras que he señalado —autonomía del arte y rol del artista—, constituyen algo esencial de la obra artística, y por lo tanto problemas ineludibles. Probablemente tendrá su parte de razón, pero cierto parece que el estilo, sobre el que articula su interés por la figura del artista, constituye un fundamento en su manera de enfocar la Historia del arte; el estilo es como el escenario en donde se desarrolla toda la representación artística.

Un primer problema a tener en cuenta radica en dilucidar si para la iconología la consideración del estilo resulta tan relevante. En tal sentido, con el tiempo hemos llegado también a descubrir que la cuestión del estilo, aparte de permanecer inconcreta en Warburg, se ha demostrado también que no ha llegado a ser nunca un elemento determinante de la interpretación iconológica. En todo caso, la iconología lo puede tomar en consideración, pero su lugar es muy secundario dentro del esquema general de lo que esta metodología entiende como Historia del arte; en todo caso no es el escenario de la representación. Esto parece haber quedado muy sentado a partir de Panofsky, para quien la cuestión del estilo fue una de sus preocupaciones a lo largo de su trayectoria intelectual, en especial a partir de los años 30, con su establecimiento en los Estados Unidos[151]. En sus primeras reflexiones, aún en su etapa alemana, fundamentó su crítica al purovisibilismo de Wölfflin en términos estilísticos, e incluso en pleno proceso de maduración del sistema de la iconología, cuando comenzaba a vislumbrar la elaboración de la teoría del tipo, aún lo hizo tomando como base de la reflexión el hecho del estilo. Así, cuando en su estudio sobre la Imago Pietatis quiso establecer el concepto de la codificación compositiva de los tipos iconográficos, argumentó la necesidad de tener en cuenta la historia evolutiva de determinadas figuras en las que un preciso contenido se unía a una precisa forma en una unidad visible, por lo que no tenía sentido la separación de forma y contenido, algo que podía ser esencial para la comprensión de los valores estilísticos. En este sentido, trató de demostrar —según afirma en la conclusión del ensayo — cómo variaciones de forma y de contenido se hacen conjuntamente y pueden estar relacionadas[152]. Por lo tanto, pretendía establecer que la cuestión del estilo, problema esencial de los historiadores de su tiempo y escenario de toda la Historia del arte, era algo en lo que se veía implicada no sólo la forma, sino también el contenido.





Probablemente como, en el fondo, lo que pretendería reivindicar en aquellos momentos Panofsky era la importancia del contenido en el desarrollo del arte, lo hiciera justificándolo como parte del estilo; por lo tanto debía de ser tenido en cuenta para explicar la evolución de éste. No obstante, cuando la sistematización del método se consolida, Panofsky advierte de modo claro que el estilo solamente determina el sentido del fenómeno, por lo que el concepto del estilo terminó siendo algo adscrito únicamente al aspecto formal de la obra. La historia del estilo era así mismo el principio controlador de la interpretación pre-iconográfica o formal del arte figurativo. Correlativamente, el sentido del significado era determinado por el tipo iconográfico como síntesis de forma y tema, pero cuya interpretación ya no se hace teniendo como referente controlador la historia del estilo sino la historia de los tipos.

El segundo problema radica en establecer si el estilo es un concepto cuya dilucidación deba hacerse solamente en términos de forma, o si también el contenido es algo que interviene en su proceso de definición, cambio y evolución. Todo parece indicar que desde el punto de vista teórico tanto forma como contenido, con su evolución, afectan al estilo, pero en la práctica se observa que el estilo viene a ser una cuestión estrictamente formal. Esto creo que se demuestra si analizamos el concepto recurriendo a un analista excepcional que está libre de toda sospecha iconológica, como es Meyer Shapiro.

Pero antes de entrar en ello, conviene también que nos detengamos brevemente en Gombrich. Como en su momento ha sido puesto de relieve, nunca ofrece Gombrich definiciones de conceptos, por lo que no debemos buscar en sus escritos ningún intento de definición del concepto de estilo. No obstante, fue para él una preocupación constante explicar por qué hay estilos y por qué cambian, algo que aborda fundamentalmente en Arte e ilusión, aun reconociendo que no ofrece aquí una respuesta completa, puesto que tal cosa es imposible. Gombrich no se ocupó en reflexionar sobre si el estilo es algo vinculado a la forma exclusivamente o si existen elementos propios de la significación que intervienen en la inteligencia del concepto. Parece obvio que maneja el concepto en términos de forma.

Sus reflexiones se centran, en gran parte, en criticar ciertas ideas en la Historia del arte según las cuales se toma el estilo como expresión del espíritu de la época, es decir el modo hegeliano de enfocar la explicación del arte, en relación con lo cual está el considerar el estilo como un fenómeno radicado en la conciencia colectiva. Gombrich, crítico ante cualquier forma de colectivismo, reivindicó siempre el papel de la individualidad como motor fundamental de la definición y el cambio de los estilos. En su entrevista con D. Eribon, explica esto mismo proponiendo el ejemplo del estilo gótico:

«Digamos que el abad Suger de Saint-Denis inventó el estilo gótico. Quizá no sea el caso, pero admitámoslo. La cuestión es ésta: ¿por qué ese estilo tuvo un éxito tan grande? ¿Por qué la gente quiso copiarlo? (...) no es fácil responder a esas preguntas, pero de todos modos se pueden encontrar algunas respuestas: cómo complacía a un gusto nuevo, cómo la posibilidad de tener enormes vidrieras producía una demanda para un estilo nuevo»[153].

A continuación cita un trabajo reciente suyo titulado «La oferta y la demanda en la evolución de los estilos»[154]. En este sentido, quiere destacar el papel de individualidades concretas a la hora de crear y favorecer la convencionalidad de los estilos; a veces basta una invención tecnológica que lo cambia todo. Una de las ideas constantes en Gombrich es que no se puede hablar de estilos como si se tratara de expresiones de un período histórico o de una nación: «mientras no tengamos una hipótesis mejor que ofrecer, la existencia de modos uniformes de representar el mundo tendrá que invitar a la fácil explicación de que tal unidad se debe fatalmente a algún espíritu supraindividual, al 'espíritu de la época' o al 'espíritu de la raza'»[155].

Pero la aportación más importante de Gombrich en cuanto la reflexión sobre el estilo fue vincularlo a la psicología de la percepción. Percibir es para Gombrich lo mismo que revelar diferencias, relaciones y organizaciones. Para él investigaciones como las de Warburg se dirigían al desvelamiento del nuevo lenguaje visual que había elaborado el Renacimiento y asombró a los contemporáneos la demostración de que los hombres del Quattrocento no eran tanto los campeones de la observación, sino que recurrían a fórmulas prestadas. Lo mismo que Warburg respecto del Renacimiento, reivindicó la misma labor de Schlosser respecto de la Edad Media. Lo esencial era verificar los cambios teniendo en cuenta la tradición, algo que había estado presente también en el arqueólogo E. Loewy en su libro La reproducción de la naturaleza en el arte griego temprano (1900), un libro que para Gombrich «encierra casi toda la parte del evolucionismo que merece conservarse». Este arqueólogo había observado que las imágenes eran el residuo de muchas impresiones sensibles que habían cuajado en formas típicas, de modo semejante a cómo pueden crearse imágenes mediante la sobreimpresión de muchas fotografías. En tal proceso, pensaba Loewy, la memoria tamiza y guarda los rasgos característicos de los objetos. Tales rasgos, en el arte griego primitivo irían siendo eliminados lenta y metódicamente en la medida que se iban descubriendo elementos que las superaban dentro del proceso de conquista de la ilusión realista. En definitiva, para la explicación de los cambios estilísticos tiene importancia para Gombrich la consideración de la tradición de las fórmulas compositivas —la continuidad de los tipos iconográficos asociados a determinados esquemas compositivos—, hasta el punto de que tal cosa ha reemplazado a las preocupaciones de otros tiempos por explicar el cambio estilístico: «las investigaciones de tales continuidades han reemplazado ahora, en gran medida, la anterior preocupación por el estilo»[156].

***

No cabe duda que el estudio de Meyer Shapiro sobre el estilo es uno de los más lúcidos. Aborda las diferentes propuestas que sobre esta cuestión se hacen, y la diversa problemática que comporta. Abre su disertación con la siguiente declaración: «Por 'estilo' normalmente quiero decir la forma constante —y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes— que se da en el arte de un individuo o grupo. El término se aplica también a toda la actividad de un individuo o sociedad, como cuando se habla de un 'estilo de vida' o del 'estilo de toda una civilización'»[157].





Es un principio de definición muy clarificador. De entrada, lo más relevante es el reconocimiento de una polivalencia del término. Por un lado es muy preciso al reconocerlo como forma constante, puntualización especialmente significativa de cara a una delimitación del concepto dentro del ámbito disciplinar de la Historia del arte. Por otro lado, admite que la noción es aplicable a una generalidad de situaciones y disciplinas, «a toda la actividad de un individuo o sociedad», adquiriendo en cada ocasión un significado propio. De acuerdo con esto último, el concepto de estilo es interpretado de modo peculiar en situaciones tales como la arqueología, en donde fundamentalmente se estructura con base a patrones o motivos que sirven como referencia para localizar espacial y temporalmente las obras, al margen de la consideración estética de éstas. Otras disciplinas manejan también sus respectivos conceptos de estilo: la Literatura, la Música, etc. Así mismo, cuando el término se emplea en relación con actitudes o actividades generales de un individuo, un grupo o una civilización situados geográficamente en un lugar concreto o en una etapa concreta de la historia. Suele también entenderse por estilo el signo visible de una cultura, concibiendo ésta como un todo, como una unidad de elementos dispares. En la misma Historia del arte, incluso cabe también reconocer diferentes modos de concebir el estilo. Un ejemplo es el concepto de estilo clásico, tal como fue forjado por Winckelmann, que no se reducía a un simple convencionalismo de tipo formal, sino también a la expresión de unas cualidades —unas ideas estéticas, por ejemplo, entre otras cosas—, que singularizaban al arte griego.

En la actual Historia del arte, la delimitación exacta del concepto como forma constante es absolutamente reveladora: el estilo no es otra cosa que un referente de carácter formal que de algún modo está presente en un conjunto de manifestaciones, declarándolo cualquier pequeña parte de dichas manifestaciones; es decir, constante en el todo y en cada parte. Puede también entenderse dicha constancia como un código de formas. Pero no todo es simple y no resulta fácil delimitar principios y reglas comunes que permitan percibir en cada conjunto estilístico una estructura invariable. Tal definición, evidentemente, reclama mayor delimitación y análisis y en ello se ocupó el citado M. Shapiro.

El hecho de que el concepto de estilo sea algo circunscrito al ámbito de lo formal constituye para nosotros un aspecto central. Este justamente es el eje en donde descansa la consideración que tiene la iconología clásica sobre el estilo. Panofsky no lo desarrolla, pero lo clarifica suficientemente como algo implícito en su propuesta sistematizadora del método como acabamos de considerar. Puestos a delimitar los componentes que nos permiten aproximar el estilo, M. Shapiro, consciente también de que no existe una base compartida por los diferentes estudiosos, propone un sistema de análisis muy coherente disciplinariamente que además —sin pretenderlo expresamente el mismo autor—, se aviene perfectamente con los términos de la iconología. Incluso, vamos a ver también cómo diferentes planteamientos que se han ido presentando en apartados anteriores dentro de este mismo capítulo, y los que serán articulados en el último, encajan perfectamente con este sistema de análisis. Para Shapiro: «(...) la descripción de un estilo hace referencia a tres aspectos del arte: elementos de forma o motivos, relaciones de forma, y cualidades (incluyendo una cualidad omniabarcadora que podemos denominar ‘expresión’)» (p. 74).

Por elementos de forma o motivos debemos entender todo aquello que es interpretable visualmente en un sentido pre-iconográfico. El concepto de motivo ha sido ya perfilado en el inicio del presente capítulo, a donde nos remitimos para el ajuste del término[158]. En este sentido, resulta muy significativo que Meyer Shapiro, un investigador no perteneciente a la iconología, haya mostrado la sensibilidad de percibirlo en su justa acepción terminológica. Por relaciones de forma, debemos entender todo lo referente al esquema compositivo, término éste que también hemos perfilado en lugar[159]. El esquema compositivo puede estar, o no, sometido a determinados patrones en el seno de cada estilo. El tercer componente del estilo es sin duda el más complejo: las cualidades. Shapiro no lo explica, pero por tal cosa debemos comprender aquellos aspectos no circunscribibles a percepciones objetivas en sentido pleno, ya que requieren de una interpretación en donde la participación subjetiva es fundamental, tanto si se considera desde el plano del artista como del espectador. Son elementos cuya definición se encuentra a medio camino entre la forma y el significado. Se trataría de cualidades tales como la luz, el color, los intervalos de luz o de color, o de sombra, los caracteres fisiognómicos que conllevan cualidades tales como tristeza, alegría. etc. Son en gran medida cualidades expresivas; la expresión es reconocida justamente por Shapiro como cualidad omniabarcadora. Ya hemos tratado de todo ello en el apartado dedicado a cualidades expresivas y cualidades significantes, incluidas ambas en el plano del enunciado icónico. Invito nuevamente a reparar en el cuadro esquemático propuesto[160], en donde se puede apreciar que justamente las cualidades expresivas van situadas en un nivel en donde confluyen tanto el análisis estilístico como el análisis iconográfico, dos acciones interpretativas que metodológicamente corresponden a ámbitos de estudio específicos: el estilo y el contenido.

Otros aspectos de las obras artísticas serán los materiales, la técnica —o procedimiento técnico— y el tema. Se trata de tres cosas, en principio, ajenas al estilo, aunque caben muchas matizaciones. Las dos primeras: materia y técnica, ocupan el umbral inferior del estilo y en general de lo formal; la tercera, el tema, corresponde al umbral superior. En ningún caso se trata de cualidades formales en el sentido que acabamos de puntualizar, pero no puede ser descartado completamente que no puedan participar del estilo. Ello es especialmente sensible para las dos primeras, puesto que resulta fácil calcular que un determinado cambio en el material o en la técnica suponga cambios en la forma; así, por ejemplo, un cambio en la textura o en el color. Sin embargo no puede colegirse que tales cambios produzcan substanciales diferencias a nivel de grupos de obras como para ser considerados como determinantes del estilo. En cuanto al tema, ni qué decir tiene, puesto que se sitúa en el eje mismo del análisis e interpretación iconográfica. Panofsky, insistamos en ello, fue muy preciso en la delimitación de ámbitos: la historia del estilo es el principio controlador del significado pre-iconográfico, mientras que la historia de los tipos lo es del tema —o contenido temático convencional—.

No cabe duda que justamente es en el punto de las cualidades donde derivan la mayor parte de problemas conceptuales a la hora de tratar de concretar el estilo. Rasgos de luz y color, gradación de la sombra, intervalos de los colores, el gesto de personajes y figuras representadas, significan situaciones cualitativas que envuelven motivos o esquemas compositivos. La inconmensurabilidad de posibilidades es tal, la complejidad de las obras





es tan grande, que se hace difícil abarcar en la descripción o análisis de un estilo todos los aspectos esenciales relativos a las formas. Por otro lado, las convenciones estilísticas vigentes en los círculos historiográficos son siempre provisionales, ya que están sujetas a revisión continua. No debe perderse de vista que la descripción de los rasgos de un estilo es esencialmente una abstracción realizada por medio de la vía interpretativa. La moderna estructuración de la Historia del arte por medio del estilo, en donde han desempeñado un papel hegemónico las propuestas purovisibilistas —lo que de modo continuado denominamos mediante el término genérico de formalismo o morfologismo—, son desde el punto de vista epistemológico, propuestas idealistas fundamentadas principalmente en el neokantismo contemporáneo. El estilo sería por tanto un producto hermenéutico en continua revisión. Así en la Historia del arte, el problema de contrastar y relacionar estilos diferentes revela nuevas características insospechadas y crea nuevos conceptos de forma. Los historiadores morfologistas, ocupados especialmente en cuestiones tales como las variaciones en la evolución formal de un artista a través del tiempo, en la distinción entre obras de singulares artistas y obras de su círculo, en las variaciones regionales existentes dentro de una cultura y su evolución año tras año, etc., constantemente están proponiendo revisiones y cambios del código estilístico. Shapiro concluye con que:

«(...) el estudio del estilo lleva a una correlación cada vez más intensa entre forma y expresión. Algunas descripciones son puramente morfológicas, como las de los objetos naturales; en efecto, el ornamento se ha caracterizado, como los cristales, con el lenguaje matemático de la teoría de grupos. Pero términos como ‘estilizado’, ‘arcaico’, ‘naturalista’, ‘manierista’, ‘barroco’ son algo específicamente humano y hacen referencia a los procesos artísticos, e implican asimismo algún efecto expresivo. Sólo por analogía se han caracterizado las figuras matemáticas como ‘clásicas’ o ‘románticas’» (p. 76).

El estudio de Shapiro profundiza en muchos más aspectos relativos al problema del estilo, a donde remitimos al lector. Nos limitaremos, no obstante, a esbozar algunos aspectos significativos. Uno de ellos es que la comprensión estilística del arte de las diversas culturas del mundo se ha hecho siempre por medio de patrones erigidos en el arte occidental. En el pasado, el arte griego y el arte del Renacimiento italiano desempeñaron esa función; las manifestaciones estilísticas de otros continentes eran discriminadas en función de estos referentes estéticos. En el siglo XX, el momento en que Shapiro realiza su estudio, este papel referencial lo constituye el arte contemporáneo occidental, en el cual la representación naturalista pierde su status como algo superior, lo que favorece una nueva consideración de los estilos no europeos u occidentales. Evidentemente en la práctica contemporánea, lo que cuenta son los componentes estéticos elementales, las cualidades y relaciones de líneas, manchas, colores y superficies inventadas, que poseen dos características: la expresividad y la tendencia a constituir un orden interno coherente. Bajo estas perspectivas, se colige que la perfección puede lograrse desde cualquier planteamiento, admitiéndose una diversidad de posibilidades de expresividad y de orden interno. Es pues de este modo como la civilización occidental del último siglo encaja las producciones artísticas de todas las culturas. Advierte que ello ha sido posible gracias sobre todo a que en el desarrollo de los estilos modernos ha cobrado especial relevancia el material bruto —plano del lienzo, materia del soporte, marcas del instrumental, formas conectoras, áreas de color puro, etc.—, es decir los componentes estético-constructivos, tanto como los mismos componentes de la representación o significados denotados. Esta situación, si bien ha supuesto una singular comprensión de las artes de otras culturas —

primitivas, exóticas—, ha conllevado también una diferente valoración del arte occidental del pasado, caracterizada por el desprecio del contenido, siendo contempladas las representaciones realistas de los siglos anteriores como construcciones de líneas y colores, sin importar el significado original de éstas, aunque el espectador pueda gozar de cierto sentimiento vago de lo poético o de lo religioso. En esta perspectiva, Shapiro reconoce también los esfuerzos contemporáneos por comprender el arte desde el plano del significado. Concluye con que la teoría del desarrollo no autónomo de las formas resulta fortalecida:

«Paralelamente a esta tendencia [el desprecio del contenido], otros eruditos han llevado a cabo una investigación fructífera de los significados, símbolos y tipos iconográficos del arte occidental apoyándose en la literatura sobre mitología y religión: a través de estos estudios se ha profundizado considerablemente en el conocimiento del contenido del arte, descubriéndose también en el contenido analogías del carácter de los estilos. Esto ha fortalecido la opinión del desarrollo no autónomo de las formas y por conexión con las actitudes e intereses cambiantes que aparecen de un modo más o menos claro en el tema del arte» (p. 78).

Otra reflexión interesante es la de la supuesta correspondencia, dentro de un estilo, de cada parte con el todo. Sobre ello advierte que dentro de cada estilo coexisten pautas canónicas y pautas libres, lo que justifica que difícilmente se pueda dar dicha supuesta correspondencia. Los contrastes existentes dentro de cada obra tienen su origen en necesidades del contenido y de la concepción que el artista tiene del hombre: los diferentes modos de expresión pertenecen a los tipos de humanidad comparados. No obstante, el gusto clásico purista tiende siempre a condenar dicho contraste como no artístico. Se refiere a los elementos de comedia incluidos dentro de las tragedias de Shakespeare, el contraste entre la rigidez de las representaciones esculturales de los gobernantes bizantinos y la viveza de las figuras secundarias que representan a los acompañantes en el primer arte bizantino, o los diferentes sistemas de proporción combinados dentro de una misma escultura románica. Es decir, dentro de cada estilo no existe la homogeneidad. Además, el aspecto no homogéneo e inestable es clave para entender el cambio estilístico.

Otro elemento importante que se incorpora a este juego es la variabilidad estilística que puede presentar una obra. La consideración de obras que incorporan diversidades estilísticas es frecuente y plausible, así por ejemplo las gemas antiguas incorporadas en multitud de objetos medievales. En el caso de Picasso, aparecen simultáneamente obras de apreciación estilística diferente: el cubismo y cierto naturalismo clasicista. Así mismo coexisten simultáneamente estilos diferentes dentro de una misma cultura, y diferencias esenciales entre obras de diferentes medios dentro de ésta. De modo que, es difícil considerar elementos estilísticos comunes a las diferentes expresiones artísticas. El Barroco, por ejemplo, ha dado nombre a toda la cultura del siglo XVII, incorporando tanto a arquitectura, pintura, escultura, como música, literatura, filosofía... etc. Este punto conduce a la conclusión de que la integración es más un problema de interdependencia funcional que de la repetición del mismo patrón en todos los órganos.





Es de suma importancia esta última conclusión de Shapiro, puesto que confirma que el concepto de estilo es esencialmente una cuestión de patrones formales, los cuales funcionan de modo independiente en función de cada disciplina artística. Por ello, valdría la pena que desde la Historia del arte, aparte de considerar el Barroco como un estilo, se avanzara, en función de la interdisciplinariedad que promueve la iconología, en la consideración del Barroco como cultura. Lo mismo que para el Barroco, podría formularse para el Románico, el Romanticismo o cualquier otro estilo artístico. Es evidente que en el plano del significado y de la función es donde mejor pueden encontrarse con más coherencia manifestaciones pictóricas con musicales, literarias y filosóficas. Shapiro se expresa también así:

«(...) las diversas artes desempeñan papeles diferentes en la cultura y vida social de una época y expresan en su contenido, además del estilo, diferentes intereses y valores. El punto de vista dominante de una época, si es que puede aislarse, no afecta a todas las artes con la misma intensidad, ni tampoco pueden todas las artes expresar del mismo modo el mismo punto de vista. Las especiales condiciones existentes en un mismo arte son a menudo lo suficiente intensas como para determinar una expresión desviada» (p. 87).

Otras reflexiones realizadas por este autor giran en torno a la debatida cuestión de la concepción orgánica del estilo —juventud, madurez, vejez—, la concepción polar —por ejemplo la de Wölfflin— ofreciendo un panorama de las orientaciones modernas sobre las teorías cíclicas y evolutivas. Así mismo, las explicaciones del estilo que no se refieren a los ciclos y desarrollos polares en donde son considerados factores tales como disposiciones emotivas y hábitos de pensamiento comunes a toda cultura. Shapiro ofrece un repaso a estas y otras consideraciones del concepto de estilo.

En la iconología, nos quedamos con entender el estilo como una disposición constante de tipo formal, la cual conoce cambios y transiciones, admitiendo la no homogeneidad de las formas. Más allá de esto, cuando en el conjunto del arte o de las manifestaciones culturales pueden establecerse otros elementos de conexión y referencia, creo que cabe mejor hablar no ya de estilo sino de cultura, siendo el estilo únicamente un elemento más dentro del entramado cultural. En este plano, el estilo puede formar parte de la propuesta iconológica como una premisa más del juego interpretativo, pero nunca como el escenario de la interpretación.

## SOBRE EL SÍMBOLO Y SU INTERPRETACIÓN

*Símbolo es un término cuya definición resulta compleja, ya que por tal cosa se pueden entender cosas distintas en función de disciplinas, posiciones metodológicas e ideológicas. Con anterioridad, en el primer volumen, he abordado ya el tema, por tratarse del núcleo mismo de las reflexiones sobre la Antropología trascendental de Ernst Cassirer, y central también en todo el desarrollo de la iconología desde Aby Warburg. Pero por símbolo entiende otra cosa, por ejemplo, la tradición semiótica, la cual se sitúa dentro de la corriente realista de conocimiento, y no dentro de la corriente idealista, propia de la iconología en su concepción más general. Así mismo, la sociología ha elaborado también su correspondiente formulación[1].*

En el ámbito de las humanidades, y en concreto en la Historia del arte, el término símbolo suele ser utilizado de un modo muy espontáneo, irreflexivo incluso. Por símbolo puede ser tenido un concepto equivalente, en líneas muy generales, a signo, metáfora, alegoría, atributo, emblema, etc. A modo de ejemplo, entre los especialistas que en España e Iberoamérica estudian la emblemática, suelen ser frecuentes expresiones tales como cultura simbólica, literatura simbólica, etc., para cualificar el lenguaje emblemático mismo, propio de los siglos XVI y XVIII. Independientemente de que los artificios emblemáticos encarnen simbólicamente conceptos culturales e históricos —es decir en el sentido panofskiano de síntomas culturales—, en general, no se emplea el término con este significado sino en el sentido apuntado como sinónimo de metáfora. En realidad se hace equivaler cultura simbólica con cultura retórica. Es decir, el término es empleado desde una apreciación realista, no así idealista.

En la trayectoria de la iconología, no cabe ninguna duda que la huella dejada por Cassirer ha sido decisiva, pero habría que matizar en cada caso el grado de asimilación de la antropología del filósofo neokantiano. Para Panofsky, el símbolo terminó siendo registrado como síntoma cultural, el cual cobraba su pleno sentido al ser puesto en relación con otros síntomas mediante un «método de interpretación que aparece como síntesis más que como análisis»[2]. Gombrich, más consciente de la adscripción de lo simbólico a la tradición platónica e idealista, entiende que el simbolismo —en concreto lo que él mismo denomina simbolismo del Renacimiento—, es la seña de identidad más característica de las actividades del Instituto Warburg, y reconoce la influencia del «gran Erwin Panofsky, a quien debemos que esta nueva y fertilísima disciplina sea conocida con el nombre de iconología». Pero es difícil ver en Gombrich una participación con el universo idealista cassireriano. El concepto de símbolo en el conjunto de los escritos de este estudioso se percibe en una línea más acorde con la gnoseología realista, equiparándolo a signo o a metáfora, es decir como algo perteneciente al ámbito de la retórica. Pero como Gombrich nunca define conceptos, observamos también que entiende por símbolo —en el contexto del Renacimiento—, el significado de unas imágenes cuya clave comprensiva e interpretativa se sitúa, fundamentalmente, en el seno de la tradición platónica. No obstante, no se muestra partidario de la arquetipología de Jung.





Posiciones como la de Jung constituyen enfoques ajenos, en principio, a la iconología, pero no cabe duda que debe ser tenido en cuenta que existe una sólida tradición intelectual que contrapone el símbolo a estos términos que habitualmente tomamos como sinónimos de tal cosa: signo, alegoría, etc. Conviene también valorar, además de la de Cassirer, ya abordada en su lugar, otras percepciones sobre el símbolo, puesto que de hecho envuelven también de alguna manera toda consideración que pueda hacerse sobre la iconografía y la iconología, en especial aquellas propuestas que se han realizado más o menos entroncadas con el idealismo y el psicologismo. En este sentido, haremos un breve repaso de algunos hitos, o elaboraciones del concepto de símbolo realizadas a lo largo de la historia, centrándonos en aquellas que han sido propuestas dentro de la corriente idealista de pensamiento, la cual arrancó con el platonismo y pasará a la época moderna con Kant, Hegel, y otros pensadores idealistas, llegando también hasta Cassirer y alcanzando planteamientos dentro de la órbita psicologista y antropológico-hermenéutica, como puede ser el caso de Jung y el Eranoskreis [Círculo de Eranos]. Pasaré por alto otras definiciones, como los citados casos de la semiótica o de la sociología, puesto que considero que su relación con la iconología merecen otra clase de atención y otro espacio para hacerla[3]. En cualquier caso, solamente trato de ofrecer un mapa muy general y no exhaustivo de las principales concepciones, es decir, un esbozo orientativo útil.

Probablemente necesitemos, como aclaración previa, la distinción entre los términos idealismo y realismo para empezar a encajar el sentido[4]. El platonismo, el neoplatonismo y otras corrientes filosóficas antiguas análogas se tienen como idealistas. Pero el término tiene una concreción más precisa en la filosofía moderna, en donde el significado de idea, no equivale siempre al platónico. El rasgo más importante del idealismo es el tomar como punto de partida para la reflexión filosófica, no el mundo exterior, el mundo en torno, sino el yo o la conciencia, términos que pueden equivaler también a alma, espíritu, pensamiento o mente. Es decir, que aquello de lo que se parte es la representación del mundo, algo que tiene lugar en la conciencia. En este sentido, se ha dicho incluso que el idealismo moderno comenzó ya con el cristianismo, en particular con san Agustín, en quien se destaca la realidad de la persona como intimidad, siéndole también propio, tanto a él como a la tradición intelectual que tiene en él su origen, elaborar la reflexión a partir del sujeto y no a partir de las cosas. Desde esta perspectiva, ante la pregunta ¿cómo pueden conocerse las cosas?, el idealismo presupone que las cosas son reales siempre y cuando sean cognoscibles con plena seguridad, según completa evidencia poseída por parte del sujeto cognoscente. Por lo tanto, para el idealismo, ser significa «ser dado en/a la conciencia», es decir ser contenido en la conciencia. El lema de Descartes «pienso, luego existo», quiere justamente manifestar que la cualidad de existir viene dada no por una causa externa, sino por el hecho de ser uno consciente de sí mismo y, por lo tanto, de su propia existencia: existo porque tengo conciencia de mí mismo y no porque soy una entidad física puesta en el mundo. Se suele considerar como idealistas a pensadores tales como Descartes, Melebranche, Leibnitz, Kant, Fichte, Schelling y Hegel, aunque en cada uno el idealismo tenga un carácter o matiz diferente; ante el símbolo y el fenómeno de lo simbólico, incluso posiciones totalmente divergentes. En Descartes, por ejemplo, el simbolismo pierde vigencia en la filosofía, pues se niega a utilizar esta noción. En oposición al idealismo, el realismo gnoseológico afirma que el conocimiento es posible sin necesidad de suponer que la conciencia imponga a la realidad —en orden a su conocimiento— ciertas categorías a priori. Lo que importa al realismo es lo dado y sólo en manera alguna lo puesto —por la conciencia o el sujeto—. El realismo puede ser también concebido con caracteres diferentes. Así, el llamado realismo ingenuo supone que el

conocimiento es una reproducción exacta de la realidad exterior, como una fotografía de ésta. En cambio, el realismo científico, empírico, o crítico, mantiene que es necesario someter lo dado —por los sentidos a la conciencia— para examinar y ver lo que hay en el conocer que no es mera reproducción. Estas son, en líneas muy generales, las diferencias existentes entre idealismo y realismo. En cada caso existen posturas más radicales y más moderadas. Lo importante es advertir que las principales formulaciones realizadas sobre el concepto de símbolo, parten de posiciones idealistas y, por lo tanto, toman el concepto como algo presente en la conciencia del sujeto. Es significativo, por ejemplo, que G. Durand comience la introducción de su libro La imaginación simbólica, con una cita de Cassirer, que justamente describe la diferencia entre signo y símbolo desde un posicionamiento idealista: «un signo es una parte del mundo físico del ente; un símbolo es una parte del mundo humano de la significación»[5].





*El concepto de símbolo*

A partir de lo dicho, podemos aproximar, en primer lugar, una conceptualización básica sobre el símbolo desde una óptica idealista, para pasar luego a presentar las principales aportaciones particulares, comenzando por la cristiana tradicional, en tanto que neoplatónica. Etimológicamente deriva del griego σύμβολον [contrato, marca, contraseña, insignia], que inicialmente designaba el reconocimiento de un objeto que era dividido en dos partes o trozos, sea de cerámica, madera o metal. Dos personas se quedaban con cada una de las partes; por ejemplo el acreedor y el deudor, los cuales, antes de alejarse deseaban mantener la prueba de su relación. Cuando más tarde ellos, o sus herederos, juntaban las partes, se volvía a revivir el acontecimiento o revalidar el acuerdo. Platón, en el Symposio, narra el mito según el cual Zeus, para castigar a los hombres los dividió en dos partes sin volverlos a juntar. Desde entonces, cada uno de los hombres es symbolon de un ser humano, la mitad que falta para ser un hombre auténtico. Posteriormente, el vocablo, por analogía, se extendió a cualquier signo de reunión o adhesión. He aquí la esencia del símbolo: un signo roto, y como dice Chevalier «el sentido del símbolo se descubre en aquello que es a la vez rotura y ligazón de sus términos separados»[6]. Es decir, el símbolo siempre remite a otra cosa: el objeto simbólico adquiere sentido cuando forma parte de algo que se encuentra en otro lugar, y con el cual está íntimamente relacionado.

Símbolo, por tanto, implica que cualquier objeto puede revestirse de un valor simbólico, ya sea natural —piedras, árboles, animales, ríos, etc.—, ya sea abstracto —forma geométrica, número, ritmo, etc.—. Ahora bien, el símbolo no es el objeto en sí; es el objeto en cuanto a signo, o en cuanto a pensamiento que toma como referente —como estímulo o como expresión— dicho objeto. G. Durand, quien ha ofrecido una elaborada y convincente aproximación al concepto de símbolo, señala que éste pertenece a la categoría del signo. Pero así como los signos normalmente son solamente subterfugios destinados a economizar, y permiten una verificación exacta del significado, el símbolo en cambio evoca algo que no puede ser percibido sensiblemente ni puede ser aprehendido por otro procedimiento de pensamiento[7].

El signo, como puede ser una palabra, una sigla o un algoritmo, reemplazan por razón de economía una larga definición conceptual. Además los signos son elegidos arbitrariamente y son convencionales, es decir están codificados para que puedan ser interpretados por una comunidad humana. El signo lingüístico, por ejemplo, es completamente arbitrario, puesto que ni siquiera mantiene una relación motivada entre sus dos componentes: significante y significado. Las palabras significantes no son siquiera la imagen del concepto significado; de hecho, en cada lengua estas palabras son diferentes, mientras el significado es el mismo. La relación entre significante y significado en el ámbito de la lengua es arbitraria. Lo mismo puede decirse de los llamados símbolos algebraicos, y en general científicos y matemáticos, los cuales obedecen a un convencionalismo dependiente de organismos de normalización, y cuya relación entre significante y

significado es absolutamente arbitraria —evidentemente, para el caso de los símbolos de la ciencia, no es así como lo ve Cassirer, como hemos tratado en su lugar—.

De hecho, suele ser bastante común el no distinguir símbolo de otras expresiones, como pueden ser imagen, signo, alegoría, etc. Un ejemplo es la definición misma que del símbolo ofrece la Real Academia española: «Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con ésta por una convención socialmente aceptada». En realidad, la definición del Diccionario es tan genérica que fácilmente puede hacer coincidir el concepto de símbolo con alguno de los otros vocablos apuntados. Evidentemente es una definición realista de símbolo; dicha definición se ajusta mejor a lo que desde una apreciación idealista se identificaría estrictamente como signo, no así lo que sería substancialmente el símbolo.

A veces incluso existe cierta relación motivada entre el significante y el significado, en el ámbito realista del signo, sin que por ello el carácter deje de ser arbitrario; por ejemplo, la imagen de la calavera con dos tibias cruzadas, que sirve para economizar una locución más larga: «el cianuro de potasio destruye la vida, causa la muerte». Pero existen casos en los que dicha relación motivada es requisito indispensable, perdiendo por lo tanto la arbitrariedad teórica, en especial cuando remite a abstracciones o cualidades morales o espirituales. Es el caso de la Justicia, la Prudencia, la Verdad, etc., las cuales pueden constituirse, como de hecho así ocurre en el arte, en forma de personificaciones caracterizadas o rodeadas de una serie de atributos: la balanza, el espejo, etc. Éste es el ámbito específico de la alegoría, que es también una variedad de signo, pero que tampoco llega a ser un símbolo. Así mismo, dichos conceptos abstractos pueden ser también concebidos en el pensamiento recurriendo a la narración de un hecho, con lo que estaríamos, no ya ante una alegoría, sino ante un apólogo. En cualquier caso, bien se trate de signos arbitrarios como de signos alegóricos, no estamos aquí aún ante el símbolo.

El símbolo tiene otra naturaleza. De entrada, no es intrínsecamente una percepción sensorial como mantiene el Diccionario. De hecho, si el símbolo toma forma por alguna vía sensible, por ejemplo la vía artística, dicha forma no es más que una extensión o visualización de la imaginación simbólica. Como sugiere Durand, el símbolo pertenece al ámbito de lo imaginario, y por lo tanto a la conciencia. Así, en los Evangelios, pueden distinguirse las parábolas, auténticos símbolos del Reino, de los simples ejemplos morales —que ciertamente muchas veces se confunden con las mismas parábolas—. Ejemplo entre las primeras sería la de «los obreros enviados a la viña»; de los segundos, tendríamos al «buen samaritano», «Lázaro y el rico epulón», etc. De este modo, puede ser muy adecuada la definición de A. Lalande como «todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir»[8], que con otros términos coincide con la de Jung: «La mejor representación posible de una cosa relativamente desconocida, que por consiguiente no sería posible designar en primera instancia de manera más clara o más característica»[9].





Según lo dicho, deberíamos entender que, en el contexto de la simbolización, las imágenes plásticas remiten a un significado inaccesible, el cual no admite otra clase de definición o representación. El símbolo, así como la alegoría, «conduce lo sensible de lo representado a lo significado, pero además, por la naturaleza misma del significado inaccesible, es epifanía, es decir aparición de lo inefable por el significante y en él»[10]. El símbolo es exactamente lo contrario de la alegoría, pues ésta parte de una idea abstracta para llegar a la representación, mientras que el símbolo funciona en sentido inverso, es una representación —imaginaria o sensible— y como tal fuente de ideas. El símbolo, pues, es algo que hace aparecer un sentido misterioso; es la epifanía de un misterio. Así, si hablamos del cuadrado o del número cuatro como figuras o imágenes de lo terreno, o bien del círculo como sugerencia del cielo, estamos apelando no a una simple convención, por muy motivada que pudiera ser, no a unos simples signos, sino a símbolos, representaciones del mundo, algo que tuvo especial vigencia en el estadio primitivo de la humanidad. El cuadrado, el número cuatro y el círculo son, desde este punto de vista, símbolos; en este caso concreto, además, símbolos primordiales, o fundamentales, del psiquismo humano, según nos ha explicado G. de Champeaux[11]. La abstracción pura y convencional, puede decirse que vacía el símbolo y crea el signo, en cambio la religión, el mito y el arte nutren el signo para ir hacia el encuentro del símbolo.

Un excelente ejemplo de símbolo es el sacramento de la Eucaristía, el misterio central del cristianismo, presente y vivo en todas las confesiones cristianas. Se trata de un símbolo que es al mismo tiempo anamnesis y epiclesis. Lo primero, del griego ἀνάμνησις [traer a la memoria], significa reminiscencia, rememoración. La anamnesis, en general, apunta a traer algo del pasado, y en el caso del misterio eucarístico es un acto de culto en el cual los creyentes, recordando la Redención, un acto histórico de Dios, dan gracias por él y suplican la actualización del mismo. La epiclesis, sustantivo griego que viene del verbo ἐπι-καλέω [llamar, invocar], significa una invocación a Dios Padre o a Dios Espíritu. Se invoca al Padre para que envíe al Espíritu, o bien al Espíritu para que venga. Se hace una invocación que trasciende la capacidad humana, ya que es competencia divina el objeto de la invocación. Una de las plegarias de la liturgia católica sintetiza perfectamente estos dos aspectos del misterio eucarístico: «Dirige tu mirada sobre la ofrenda [de pan y de vino] de tu Iglesia y reconoce en ella la víctima por cuya inmolación quisiste devolvemos tu amistad, para que, fortalecidos con el cuerpo y sangre de tu Hijo y llenos de su Espíritu Santo, formemos con Cristo un solo cuerpo y un solo espíritu».

Las especies eucarísticas, pues, son objetos simbólicos que hacen sensible el misterio eucarístico. Este símbolo, no obstante, es interpretado de modo diferente según la confesión cristiana de que se trate. Mientras para los protestantes es una simple rememoración, la Iglesia católica, así como la ortodoxa, hacen de las especies de pan y de vino un sujeto de transubstanciación, puesto que se convierten real y verdaderamente en el cuerpo y en la sangre de Cristo. Es evidente, insistamos en ello, que se trata de interpretaciones o vivencias diferentes respecto del símbolo. Símbolos son también los diferentes sacramentos, como fuentes de la Gracia divina: el Bautismo, la Confirmación, el Orden sacerdotal, etc. Símbolo es también el Credo; con razón desde antiguo se le llamó Símbolo de los Apóstoles o Símbolo de la fe, pues reúne en una formalidad compacta las verdades fundamentales de la fe cristiana, las cuales toman efecto en el momento en que se pronuncian ritualmente. Así mismo, los iconos ortodoxos, y en general también las imágenes católicas destinadas al culto, sugieren la anamnesis y la epiclesis; son

rememoración e implican también la contemplación o invocación desde el alma o el espíritu, y por lo tanto pueden también ser considerados como símbolos. Esta sería, a grandes rasgos, una aproximación general a una definición actualizada del símbolo desde una óptica idealista.





*Desarrollo religioso del simbolismo*

En el ámbito religioso y cultual es indudablemente donde se genera por primera vez lo simbólico. Si tomamos el caso del antiguo Egipto, desde la más remota Antigüedad se transmiten a la etapa histórica una serie de signos y objetos con carácter simbólico relacionados con el culto y con el gobierno teocrático. La principal serie que podemos seguir desde época predinástica es el de aquellos símbolos que designan los nomos o provincias, cada uno de los cuales es designado por medio de un animal, planta u objeto, no siempre identificable. En algunos casos, estos símbolos muestran relación con la divinidad de la capital del nomo, presentando alguno de sus atributos, así como la figura de una edificación, o templo, relacionado con dicha divinidad local. Éstos, realmente, serían los símbolos más antiguos de la civilización egipcia. En ellos se suele manifestar un nexo entre la divinidad y aquello que con ella está conectado geográficamente. A continuación, a la par que nace y se desarrolla la escritura jeroglífica, aparecerán ideogramas o figuras de carácter simbólico que representan conceptos ideales o cosas invisibles. Por ejemplo, la vela, que significa el viento, puesta en manos de difuntos, simboliza la renovada capacidad de respirar, es decir, de sobrevivir a la muerte. Es importante que advirtamos también que los atributos de los dioses y de los faraones aparecen en este contexto y poseen por ello un valor simbólico. Ptah, por ejemplo, lleva en la mano un cetro característico que simboliza la duración, la estabilidad y la vida [fig. 54]. Es además figurado con cabello rasurado, o calvo, y con una barba larga y curva terminada en punta. La unión de las dos tierras, Alto y Bajo Egipto, es simbolizado también mediante una planta de lirio y una de papiro, los cuales son signos geográficos que adquieren el carácter de símbolos en un contexto político y aparecen en la ceremonia de coronación de los faraones[12].

Simbólica es también, por ejemplo, la representación de la lápida del sarcófago existente en la cripta funeraria del rey Pacal de Palenque [fig. 23] a la que en su momento nos hemos referido como manifestación del arte conceptual. Constituye todo un diagrama expresivo de la cosmovisión político-religiosa de la civilización maya.

El símbolo revela aspectos de la realidad que no pueden ser descritos o expuestos de otra forma. Por ello el ámbito religioso, en especial la religiosidad mágica, constituye el territorio por excelencia de la vida del símbolo. La civilización griega, como hemos visto en el capítulo anterior, aportará la invención cultural del arte, una conquista que gozará de una continuidad ininterrumpida hasta hoy que, sin duda, erosiona el simbolismo, lo transforma y lo introduce en otra dimensión de la vida del hombre y de la sociedad: la racionalidad, lo cual hace más complejo el estudio y la comprensión del fenómeno de la simbolización.

***

El cristianismo, sin abandonar las conquistas griegas, retomará muchos aspectos de lo simbólico para presentar, con el recurso a la imagen visible, la realidad de lo invisible. Esto será especialmente objeto de teorización en el siglo IV con la teología simbólica desarrollada por el Pseudo-Dionisio. Según la doctrina de este escritor, la verdad se puede transmitir de manera lógica, pero también simbólica. El Pseudo-Dionisio se ocupó de lo simbólico a través de la tradición neoplatónica. La doctrina de los dos mundos y su paralelo en sus dos modos de conocimiento, introduce una orientación concreta para entender el símbolo[13]. En la tradición platónica, el mundo que percibe el hombre a través de los sentidos no es la realidad auténtica de las cosas —como sí lo es en la tradición aristotélica—, sino un reflejo imperfecto de algo existente en el mundo inteligible, el mundo del espíritu, el mundo de las Ideas o prototipos, en donde reside la realidad auténtica. Es expresión de todo esto el conocido mito socrático de la caverna, recogido por Platón en el Fedon. Sócrates explicaba que vivimos como en una cueva y creemos en cambio que vivimos en la superficie de la tierra, en donde todo lo que tenemos a nuestro alrededor es real, como si quien vive en la profundidad del océano piensa que vive en la superficie del agua y cree que todo lo puede conocer. Los seres del mundo superior nos ven a nosotros como si nosotros viésemos a los peces que viven bajo el agua: como el mar es para nuestra vida, lo es el aire para los que habitan el mundo superior, y lo que el aire es para nosotros lo es para ellos el éter. Significa todo ello, en esta clase de cosmovisión, que los seres del mundo inteligible pueden aprehender directamente la verdad, algo para lo que no estamos capacitados los que vivimos en el mundo sensible. No obstante, desde el mismo mundo sensible también puede sernos accesible la verdad, pero no directamente sino a través del símbolo como herramienta. Los que habitan allá arriba no son prisioneros del cuerpo y pueden ver directamente aquello que nosotros solamente podemos razonar. Curiosamente San Pablo coincide con estas observaciones: «Ahora vemos a través de un vidrio y oscuramente, pero entonces veremos cara a cara. Al presente conozco sólo parcialmente, pero entonces conoceré como soy conocido» (I Cor XIII, 12).

Es bien sabido que el neoplatonismo alejandrino se convirtió en uno de los sistemas filosóficos que permitieron al cristianismo incardinarse en la cultura de Occidente. Proclo, por ejemplo, fue maestro de San Agustín. Éste último llegó incluso a comprender que las Ideas platónicas tienen su morada en la mente divina. Se estableció pues un paralelismo entre el concepto cristiano de Dios y la jerarquía neoplatónica de los seres. Pero el cristianismo introduce además un factor decisivo: el deseo del mundo superior de darse a conocer por el mundo inferior; el deseo de Dios de llegar a ser conocido por los hombres. Es aquí donde encaja el misterio de la Encarnación y la doctrina de la Revelación: el Λόγος [Palabra] se hace hombre y además Dios habla a los hombres revelándoles sus misterios. La Revelación, de acuerdo con esta tradición, es múltiple: por medio de la Creación, por medio de la Historia y por medio de las Escrituras.

Es en el contexto de la Revelación donde se define el símbolo en la tradición platónico-cristiana. Dios puede hablar directamente a los hombres, pero fundamentalmente lo hace por medio de símbolos. En tal sentido, los seres creados de la naturaleza expresan un pensamiento divino —Revelación a través de la Creación—, debido al hecho de que antes de ser creados existían en la mente divina. Su concreción en forma de seres naturales los convierte en símbolos de su pensamiento. Esto gozará de una larguísima proyección que tuvo su principal apogeo en el modo cómo los medievales consideraron la naturaleza. Así por ejemplo, el pelícano se convierte en un símbolo de la Caridad de Jesucristo, ya que de





acuerdo con la tradición de los naturalistas, este animal alimenta a sus polluelos con la propia sangre tras haberse herido en el pecho para tal fin. Así mismo la Historia es portadora de la Revelación en tanto que ha mantenido viva la sabiduría revelada de Adán cuando gozó de ella en el paraíso antes de su caída. La humanidad encerró en símbolos oscuros el recuerdo de los conocimientos que Dios reveló a Adán. Esto es la Revelación por medio de la Historia, uno de cuyos ejemplos más excelentes serían los jeroglíficos egipcios; una tradición secular mantuvo que estos símbolos contenían el conocimiento adquirido por Adán prelapsario, conservado por los sacerdotes de la religión egipcia. Pero es sobre todo en la Revelación por medio de las Escrituras donde se mantendría el concepto de símbolo mejor perfilado. En éstas Dios habla directamente a los hombres, pero también lo hace mediante el símbolo, para lo cual es necesaria la exégesis de los textos. La exegética cristiana ocupó fundamentalmente a los Padres de la Iglesia de los primeros siglos. Entre los exégetas, debe ser destacado por el tema que nos ocupa, el mismo Pseudo-Dionisio Areopagita, cuyos textos permitieron, mejor que ningún otro escrito, tender los puentes entre el platonismo y el cristianismo. El Pseudo-Dionisio diferencia dos vías en la manifestación de la Revelación escriturística: la kataphasis o simbolismo analógico y la apophasis, o simbolismo místico y misterioso.

El simbolismo analógico, o kataphasis, consiste en la figuración de algo mediante un similar. Sirvan como ejemplos representar a Dios mediante la Palabra, Λόγος, mediante la luz, o en forma humana, ya que el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios mismo; así mismo, la representación de los ángeles como criaturas humanas. Se trata de una representación que no violenta el concepto por ser similar a éste, y además permite al entendimiento humano incorporarlo a su imaginario sin ninguna clase de desafuero racional. Ello, evidentemente, comporta el riesgo de la idolatría al haberse facilitado la fusión de la imagen, o el símbolo, con su prototipo, algo que ocasionaría diversos problemas, siendo especialmente remarcable el suscitado en Bizancio entre los siglos VII y VIII. La apophasis es la representación simbólica mediante lo disimilar, o por medio de la monstruosidad misteriosa. Es, por ejemplo, la representación del Espíritu Santo por medio de un animal disimilar: la paloma; o bien la teofanía divina mediante algo tan sensacional como la visión del profeta Ezequiel. La aparición, así mismo, de leones voladores y otras singularidades igualmente irracionales, formarían parte de esta clase de simbolismo. Pese a lo sorprendente que resulta su aplicación, es evidente que este recurso permitió alejar los peligros derivados de la analogía —la confusión del signo con la sustancia, de donde deriva la idolatría—, y por otro lado facilitaron al creyente ascender hacia la contemplación divina mientras se ocultaba el misterio al profano.

*Renovación romántica*

El estudio contemporáneo del símbolo lleva ya dos siglos de indagaciones, que comenzaron con Creuzer y Hegel, continuando luego con otros estudiosos y otras escuelas, llegándose en las últimas décadas del siglo XX a los maduros trabajos de especialistas en disciplinas diversas como Durand en la antropología, y Bianchi Bandinelli o Grabar en la Historia del arte y la Arqueología, sólo por citar algunos de los más relevantes. A fines del siglo XVIII, fue puesta en cuestión la regulada precisión unívoca del significado de los artificios alegóricos, la forma propiamente barroca de convertir las imágenes en algo comunicativo, lo que reducía enormemente el pluralismo significante de éstas —su sugerente ambigüedad—, y comenzó a ser contrapuesto el símbolo a la alegoría. La crisis del alegorismo producida en el mundo contemporáneo, y a la que nos hemos referido en capítulo anterior, tenía como contrapartida la revalorización del símbolo. Se abría así el camino de los auténticos significados. Los símbolos se convertían así en el concepto predilecto que permitía revelar los significados más profundos de las imágenes. El romanticismo alemán hizo una diferenciación muy clara entre símbolo y alegoría. En concreto, la distinción que hace F.W. Schelling es representativa de la mentalidad romántica, según la cual, tanto símbolo como alegoría tratan de poseer lo infinito, pero mientras en el símbolo, lo finito —la imagen, el objeto simbólico— es el mismo infinito —y no es que lo signifique, sino que lo es propiamente—, en la alegoría lo finito por sí mismo no es nada, sino tan sólo en relación con lo infinito. El símbolo, pues, sería para los románticos, y a partir de ellos para toda la tradición contemporánea, un estado de conciencia fuera de lo racional, y un medio expresivo que nunca resta definido en modo perenne. El símbolo necesita ser descifrado o explicado permanentemente, ya que es como un mecanismo que está continuamente en camino, de acuerdo con la condición peregrina del ser humano[14]. La alegoría es absolutamente transparente y su significado es intencional e invariable, mientras que el significado del símbolo solamente es perceptible intuitivamente.

Paralelamente al interés por el símbolo, entre los pensadores del Romanticismo e idealismo alemanes, surgió la necesidad de comprender o descifrar los mitos. Según E. Albizu[15], existen tres razones básicas que explican dicho interés: en primer lugar la maduración de la conciencia histórica, con la posibilidad de acceder a textos antiguos de la India y Egipto; en segundo lugar, la crítica al iluminismo; y en tercer lugar, la búsqueda de un modelo de saber integral, no aquejado por la unilateralidad del proyecto racionalista. Las diferentes contribuciones que tienen lugar en este ámbito, tienden a superar la diferencia entre el saber racional y el saber mitológico-poético, presentándolos en una unidad cognoscitiva. De acuerdo con Ll. Duch, dos son las tendencias principales de la interpretación del mito: los que explican el mito como poesía y los que siguen una vía específicamente idealista mediante una explicación trascendental. En el primer grupo destacaría Goethe, quien partió de la base de que el universo era un «ser viviente y animado», idea que fue recogida por la generalidad de los románticos, quienes buscaban la configuración de un marco imaginativo para las correspondencias simbólicas —no meras analogías—, entre el macrocosmos y el microcosmos, bajo la firme creencia de que toda la creación era como un organismo vivo en el seno del cual todo era símbolo. La





interpretación idealista se centra fundamentalmente en Hegel y en Creuzer, quienes elaborarán de un modo más sistemático el concepto de símbolo[16]. Convendría que, aunque brevemente y a nivel de conceptos esenciales, nos detuviésemos en este último.

***

Georg Friedrich Creuzer (1771-1858) dividió su vida en dos ciudades universitarias: Marburg y Heidelberg. En la primera, tras una breve etapa como privatdozent, ejercerá como profesor ordinario a partir de 1802, hasta que dos años más tarde será llamado a Heidelberg como catedrático de filología griega y romana[17]. Mantuvo una relación fluida con Hegel; entre ambos se produjo cierta ósmosis ideológica que se demostrará en los conceptos sobre el mito y el símbolo. Fue también editor de Plotino y Proclo y autor de una obra fundamental en donde desarrolla sus conceptos sobre el mito y el símbolo: Symbolik und Mythologie der alten Volker, besonders der Griechen [Simbólica y mitología de los pueblos antiguos, en especial de los griegos][18]. La tercera edición, la más madura, corresponde a cuatro volúmenes estructurados en dos partes: una parte general en la que se ocupa del dominio de lo simbólico y lo mítico de las religiones étnicas, en especial de las griegas y las itálicas, que se completa con un apéndice —al final del tomo IV— en donde expone sus concepciones filosóficas; la segunda parte es el grueso principal del trabajo, definido como «consideración etnográfica de las antiguas religiones paganas», ocupándose de los arios, la India, Egipto, Oriente Próximo y, fundamentalmente, de Grecia y las religiones itálicas[19]. El telón de fondo de toda la obra lo constituye el mundo simbólico de la India, donde se desarrolló una filosofía primordial que se basaba en la idea de un único Dios y en una visión panteísta de la naturaleza, ideas éstas que se parecen en cierto modo al neoplatonismo. El pensamiento y las concepciones religiosas de la India corresponden a una situación espiritual muy pura y elevada. Tales concepciones pasarán a la mitología griega pre-homérica, pero ante la incapacidad de los habitantes de Grecia de aquel momento de comprenderlas en toda su profundidad, los sacerdotes griegos las pudieron toscamente mantener por medio de oscuros símbolos, aunque fatalmente acabaron degenerando en una mitología politeísta. Llegó incluso a contraponer el mundo simbólico de Oriente al mundo silogístico de Occidente[20].

Creuzer parte de la idea según la cual el mito es el discurso simbólico por excelencia; el mito no es otra cosa que una personificación del símbolo. Mito y símbolo son prácticamente la misma cosa, y son el modo con que la conciencia humana de las civilizaciones arcaicas explica el mundo. Pensó que esta forma de pensamiento fue del todo natural y llegó incluso a oponerla al pensamiento abstracto. El simbolismo es la creación por antonomasia del espíritu humano y la forma más primitiva del lenguaje, puesto que la imagen es anterior a la verbalización. Para Creuzer tiene el mismo sentido una narración mítica que una imagen simbólica, ya que el símbolo es un concepto universal que toma forma perceptible para el espíritu o la conciencia humanas, tanto si es a través del ojo como del oído. El símbolo, en un contexto icónico, en oposición a la alegoría, es el camino más corto para manifestar la realidad, puesto que en el símbolo, la unión de la forma, lo sígnico, con lo significado es indisoluble. Creuzer afirma que la representación alegórica significa una idea, o concepto general, diferente de ella misma, en cambio, la representación simbólica es la misma idea hecha sensible y corpórea.

Vemos pues que comparte la distinción general que hace el romanticismo entre alegoría y símbolo. Insiste también en que los símbolos no son explicables racionalmente, sino que solamente se los puede experimentar y contemplar de un modo inmediato.

También mantiene que el símbolo es como la misma Idea bajada al mundo corporal y trasformada en imagen. Es una Idea que se ha hecho visible, y por lo tanto una forma de conocimiento intelectivo, es decir del conocimiento de las cosas divinas, en definitiva de las cosas reveladas. No cabe duda que su pensamiento entronca con la tradición neoplatónica. Acabamos de observar lo mismo en el pensamiento del Pseudo-Dionisio. No debe olvidarse que Creuzer fue editor de Plotino, y la estética neoplatónica se percibe con toda claridad entre sus conceptos:

«Ahora bien, cuando el alma intenta mayores empresas: remontarse al mundo de las ideas y hacer de lo dado en imagen (Bildliche) expresión de lo infinito, se manifiesta allí de inmediato una decidida, cortante dimensión (Zwiespalt). ¿Cómo podría en efecto algo limitado llegar a ser, por así decirlo, vaso y morada de lo ilimitado? ¿O ser lo sensible representante de aquello que, por no caer en los sentidos, sólo es susceptible de ser conocido en el puro pensar espiritual? El alma, presa de esta contradicción, y percibiéndola, se ve llevada con ello de inmediato a un estado de nostalgia (Sehnsucht). Ella desearía captar la esencia enteramente, y de forma inmutable, llevándola de esta forma a la vida; pero, dentro de las restricciones de esta forma, la esencia no encontrará acomodo. Es un anhelo doloroso éste de engendrar lo infinito de lo finito. El espíritu, situado en la noche de este inframundo (Unterwelt), bien querría él ver, en sí y sin velos, lo único que es de verdad (wahrhaft) y de consistencia inmutable, llevándolo en imagen (Abbilde) a este mundo mutable de la existencia umbrátil (schattenähnlichen)»[21].

Creuzer, pues, bebe directamente de las Enéadas de Plotino, para quien la imagen es una visión viviente, una percepción inteligible. Las imágenes, en el orden neoplatónico, poseen una esencia trascendental y supra-individual: la imagen que Fidias lleva en su conciencia no sólo es la representación de Zeus, sino su esencia. El camino que conduce al espíritu hacia la Idea inteligible va más allá de la percepción física de las imágenes. Los ojos del cuerpo tienen que cerrarse para que se abran los del alma para poder así ver la «imagen invisible de lo informe», puramente espiritual. Para conseguirlo el hombre tendrá que «recogerse en sí mismo más allá de las cosas de este mundo». Sólo entonces, conmovido por el espectáculo que ha servido de punto de partida, llegará al contacto con lo inefable: «(... ) el que contempla la belleza corpórea no debe perderse en ella, sino que ha de reconocer que ésta es sólo una imagen, una huella, una sombra, y volar con el pensamiento hacia aquello cuya imagen representa ésta» (Enéadas I, 6, 8) [22].

Pero el símbolo es instantáneo, inmediato. Es revelador también por la sobreabundancia del contenido en comparación con lo limitado de su expresión, y por eso cuanto más estimulante resulta, tanto más da que pensar. Coincide esto con lo que en Kant es el aspecto esencial de la idea estética, es decir que da mucho que pensar sin que nunca llegue a ser adecuada a ningún pensamiento determinado, es decir a ningún concepto[23].





De acuerdo con Albizu, la significatividad del símbolo, como revelación de lo divino, o transfiguración de la imagen terrena, tiene para Creuzer dos posibilidades estructurales internas: se extiende hasta lo inefable, al margen de lo bello, o bien se limita como término medio entre espíritu y naturaleza. En el primer caso estaríamos ante el símbolo místico, mientras que en el segundo estaríamos ante el artístico, en donde la belleza sensible es un componente básico. No obstante, en cuanto más antigua es la etapa humana, la diferencia entre uno y otro será menor. Si esto mismo se aplica al mito, la significatividad simbólica se hace más compleja y adquiere los caracteres de una sabiduría explícita y codificada: un curso que expresa ideas a la vez que, en su expresarse, las mantiene herméticas.

Creuzer fue también un hombre de pensamiento cristiano. Mantuvo que los pueblos prehistóricos muestran una conciencia dominada por un deterioro espiritual, el cual exige una reconciliación con Dios, que únicamente el cristianismo puede alcanzar por vez primera. Este pensamiento sitúa la interpretación de toda la mitología, basada en la riqueza conceptual del símbolo, en el marco de la teología cristiana. Esta propuesta es también profundamente dialéctica y enlaza con el sistema de Hegel. Con palabras de Albizu: «El autoconocimiento que el mito despliega tiene como base la caída, la alimentación del espíritu, para decirlo con Hegel. El mito es precisamente el discurso que habla de esa gran historia de desgarramientos interiores del espíritu. Pero conocer la alienación es superarla, es abrir el espíritu para su interioridad. En consecuencia, el mito hace posible, en cuanto discurso de la alienación originaria, el autoconocimiento del espíritu, tesis que coincide con la interpretación hegeliana de las religiones precristianas»[24]. La obra de Creuzer produjo un profundo impacto; en modo alguno pasó desapercibida y generó tantos defensores como detractores[25]. No cabe duda que constituye un hito en la afirmación moderna de la tradición simbólica.

*El símbolo y el inconsciente*

A lo largo del siglo XX, el símbolo ha llegado a ser materia de profundas y dispares reflexiones. Después de la Primera Guerra Mundial, en virtud del esfuerzo de las corrientes intelectuales que habían propuesto alternativas al positivismo, crece la conciencia de la definitiva superación de la filosofía del cientifismo. Se experimenta un renacer del interés por los problemas religiosos y por las experiencias poéticas, viniendo a incidir en este sentido el conjunto de búsquedas que proponía el surrealismo, las cuales habían logrado atraer la atención del gran público. De alguna manera, y por diferentes vías, se viene a restaurar el simbolismo como método de conocimiento del arte, con lo cual no se hizo otra cosa que volver a una orientación que fue corriente en el mundo occidental hasta el Siglo de las Luces, o mejor, como ha apuntado G. Durand, hasta el siglo XIII, la línea de separación entre el Románico y el Gótico. Este autor ha sabido poner de relieve que el simbolismo —el conocimiento simbólico— cayó en crisis cuando en Occidente se impuso el conceptualismo aristotélico. Esta crisis fue ahondada en el siglo XVIII con el cartesianismo, que aseguró el triunfo del signo sobre el símbolo. Todos los cartesianos rechazan la imaginación, tanto como el puro conocimiento sensorial, como inductores de errores[26].

En el siglo XX, se va abriendo paso el convencimiento de que el pensamiento simbólico es consustancial al ser humano. Gracias al simbolismo se revelan ciertos aspectos de la realidad inapreciables a través de otras vías de conocimiento. Por medio del símbolo, el hombre intenta definir una realidad invisible a los sentidos, pero aprehensible por las imágenes y los objetos simbólicos. El símbolo servirá al hombre para colmar su deseo de trascender su estado. Sólo es posible acercarse a él de forma intuitiva o, como explicarán ahora los psicólogos, mediante una llamada al inconsciente que se produce en determinados momentos de clarividencia mental. En tales condiciones la imaginación, como el sueño, son una forma privilegiada de comunicación.

Ahora se percibe con claridad que no todos los símbolos tienen una motivación religiosa, puesto que el hombre crea símbolos inconsciente y espontáneamente. El ser humano jamás percibe una cosa por entero, y existen aspectos inconscientes en la percepción de la realidad. La mente se ve llevada por ideas que están más allá del alcance de la razón. Los sentidos reaccionan ante fenómenos que son trasladados desde el reino de la realidad al de la mente. Además, hay ciertos sucesos que permanecen ocultos en las zonas oscuras de la consciencia. El estudio de los sueños es uno de los modos que facilitó primeramente a los psicólogos investigar el inconsciente de la psique.

Es absurdo hoy admitir que nuestro conocimiento actual de la psique sea completo. Esta es parte de la naturaleza y su enigma es ilimitado, por lo tanto no podemos conocer con precisión ni la psique ni la naturaleza. En este punto, sólo se puede llegar a afirmar aquello





que se cree que es y describir lo mejor posible su funcionamiento. Freud fue el primero en explorar empíricamente el fondo inconsciente de la conciencia. Trabajó con la hipótesis de que los sueños no eran algo casual sino que estaban asociados a pensamientos y problemas conscientes. Averiguó que ciertos síntomas neuróticos, como la histeria, ciertos tipos de dolor y la conducta anormal, tienen un significado simbólico. Por medio de la técnica de la asociación libre, redujo los sueños a ciertos tipos básicos. Jung más tarde dudará del método freudiano, concentrándose más en el significado propio del sueño. Partió de la idea de que el sueño revelaba algo que el inconsciente trataba de decir. El sueño era para él un símbolo.

También se llegó a ver que gran parte de los símbolos responden a imágenes de tipo colectivo, esencialmente de carácter religioso. Estas representaciones colectivas eran iguales a las emanadas en los sueños de edades primitivas. Jung se refiere al inconsciente colectivo como aquello de donde se derivan muchos símbolos oníricos, algo que la mente conserva y que se va transmitiendo de generación en generación, a modo de un patrimonio psicológico de la humanidad. Esta afirmación permitirá contemplar el examen de los símbolos que aparecen en el inconsciente del hombre actual en un contexto que les dé perspectiva histórica, al tiempo que significado psicológico. Se trata de conectar con el mundo del mito. El hombre moderno, se dice, lleva supervivencias de una mitología abundante, y si no se quiere reconocer que la vida del hombre actual está llena de mitos y de símbolos es porque éste se ha ido desacralizando, aunque conserva las matrices para la imaginación[27].

G. Durand ha sintetizado de un modo muy coherente las diferentes aportaciones, y habla de dos tipos principales de hermenéuticas en el estudio de la simbolización: las hermenéuticas reductivas, y las hermenéuticas instaurativas. Al primer grupo pertenecen aquellas que han surgido de dos ámbitos: el estudio de la patología psicológica, liderado fundamentalmente por Sigmund Freud, y los estudios de la etnología, la antropología sociológica o funcionalismo sociológico significados, entre otros, por A. Piganiol o G. Dumézil. No vamos a entrar a profundizar en estas hermenéuticas, pues probablemente se relacionan poco desde el punto de vista metodológico con las proposiciones iconológicas. Sobre estas hermenéuticas, Durand afirma que con el descubrimiento de la importancia de las imágenes, solamente revelaron que una parte del imaginario del hombre civilizado «lindaba, de manera singular, con las representaciones del neurótico, del delirio, o de los ‘primitivos’», y tampoco no fueron capaces de recuperar lo imaginario tras seis siglos de rechazo y coerción pues «dichas doctrinas solo descubren la imaginación simbólica para tratar de integrarla en la sistemática intelectual en boga y reducir la simbolización a un simbolizado sin misterio»[28]. Entre las hermenéuticas instaurativas, Durand destaca en primer lugar la de Cassirer, cuya obra es calificada como «un prefacio a la doctrina del sobreconsciente simbólico de Jung y a la fenomenología del lenguaje poético de Bachelard», e incluso a las investigaciones del propio Durand: «nuestros propios trabajos de antropología arquetipológica»[29]. Cabría pues detenernos, brevemente también, en el concepto de símbolo en Jung, de profunda influencia posterior, no sin antes hacer un breve repaso de las aportaciones del psicoanálisis freudiano al arte.

***

La obra de Sigmund Freud (1856 - 1939) ejerció una influencia decisiva sobre su época y señaló un hito en la medicina y la psicología, así como para la teoría del arte en el siglo XX. Su obra no puede ser justamente entendida sino como el logro de un judío vienés que sostuvo una constante y heroica batalla por su identidad y conocimiento de sí mismo en un medio hostil: la Viena finisecular, que danza vertiginosamente hacia la Primera Guerra Mundial. Este medio le proporcionará también la materia prima para su investigación.

En los círculos médicos del siglo XIX, se había admitido ya que la actividad mental tenía lugar a dos niveles: el consciente y el inconsciente. Se conocía bien el más accesible: el consciente. Será precisamente Freud quien abordará y elaborará por primera vez un mapa de las distintas áreas del inconsciente. A partir de las observaciones clínicas de sus casos, generalmente enfermos que padecían neurosis, Freud construirá su modelo sobre el funcionamiento y la estructura de la mente. No se basó para ello en una hipótesis aislada, sino en un conjunto de teorías, coincidentes en algunos puntos, que dicho investigador desarrolló a lo largo de su vida. Una de las más importantes fue la que afirma que en la mente humana se diferencian tres estructuras: el ello, el yo y el super-yo. De éstas sólo el yo incide en la voluntad consciente. El ello representa el sustrato biológico del hombre, y es un almacén de la conducta instintiva, o de los impulsos, muchos de los cuales son de naturaleza agresiva o sexual. El yo se desarrolla durante la infancia y se encarga de satisfacer los deseos del ello a través de su contacto con el mundo exterior y de la actividad mental consciente. Por otra parte, mientras ejerce su función, el yo es modificado por los distintos sucesos y experiencias. Por último, el super-yo se desarrolla como reacción frente al ello y domina al yo a un nivel inconsciente. Su función es frenar la actividad del yo en la búsqueda de la satisfacción del ello; es como una especie de monitor interno que ejerce el mismo tipo de control que un padre. Observa al yo y le amenaza con castigos si no se ajusta a las normas de la sociedad. Freud dedujo que los sentimientos de culpa y ansiedad proceden esencialmente de la desobediencia del yo a la autoridad representada por el super-yo. La consecuencia es una serie de conflictos responsables de tensiones internas que se manifiestan como ansiedad. Para reducirla, el yo recurre a una serie de mecanismos de defensa en su papel de mediador entre las otras dos partes. Algunos son satisfactorios, ya que permiten que el ello se manifieste; otros se limitan a impedir el desarrollo de éste, y han de ser empleados cada vez que el instinto busca su satisfacción. La sublimación es el más importante de los del primer tipo, y consiste en la desviación del instinto de una forma aceptable para el super-yo. La represión, por el contrario, es un mecanismo de defensa insatisfactorio. Con ella se arrojan al inconsciente los impulsos cuya expresión resulta penosa o poco grata. Sin embargo, estos impulsos reprimidos conservan la capacidad de herir al individuo. Freud sostuvo que todos los mecanismos de defensa se desarrollan de forma inconsciente y están fuera del control del individuo, sobre cuyo comportamiento ejercen una influencia considerable. Cuando un individuo desarrolla sólo defensas insatisfactorias se producen conflictos, estados de ansiedad y, en ocasiones, se llega incluso a una enfermedad mental. Las técnicas psicoanalíticas intentan descubrir el tipo de defensa que han adoptado los individuos neuróticos, para así comprender y tratar sus problemas.

Ahora bien, un principio esencial, y también causa general de la vida psíquica, es que la censura que ejerce el super-yo nunca termina por vencer la tendencia sexual, o libido, la





cual siempre aparece reprimida. Esto ocurre desde los primeros estadios de la vida —la tendencia sexual no se adquiere en la pubertad, pues preexiste durante la infancia—. La pulsión sexual es reprimida y queda en el inconsciente, pero se satisfará por caminos desviados: se transformará en imágenes que conservan la huella de la evolución libidinosa infantil. Las imágenes oníricas son muy significativas en este sentido. La acción terapéutica del psicoanálisis consistirá en llegar desde estas imágenes, o fantasmas aparentemente absurdos, hasta lo más profundo del inconsciente en donde el super-yo ha escondido lo más secreto. Como señala Durand, «la imagen, el fantasma, es símbolo de una causa conflictual que opuso, en un pasado biográfico muy remoto —por lo general durante los cinco años primeros de vida— la libido a las contrapulsiones de la censura. Por lo tanto, la imagen significa siempre un bloqueo de la libido, es decir, una regresión afectiva»[30].

Según el marco de estas ideas, Freud, que poseía una idea unitaria acerca del hombre y de la cultura, intentó explicar el proceso artístico. «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci», «El Moisés de Miguel Ángel», «El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de W. Jansen», «Un recuerdo infantil de Goethe en 'Poesía y Verdad'», «Dostoievsky y el parricidio», son algunos de los artículos dedicados específicamente a la teoría del arte por medio del Psicoanálisis[31]. De acuerdo con Ocampo y Perán[32], Freud contempla el arte en dos modos diferentes: por una parte, centrado en la persona del artista, cuya obra está en estrecha relación con su historia personal; por otra, considera el arte como regido por un proceso de simbolización, el mismo proceso que obra en el inconsciente individual y preside la cultura.

Respecto a la primera posición, sostiene Freud que en la creación de la obra artística, existe un proceso de transformación consciente del artista sobre sus impulsos inconscientes. Sin esa adecuación a un lenguaje inteligible para el espectador, la obra no posee capacidad de comunicación, no es arte. El arte libera también al artista de sus fantasías y le permite domesticar sus fantasmas. Es una especie de sucedáneo de la cura psicoanalítica. El contenido reprimido en el artista halla su expresión en la obra de arte. El punto de partida, por tanto, del proceso de gestación de una obra de arte, es la propia vida del artista. Éste elegirá el tema y la forma en que es presentado, pondrá en boca de sus personajes o representará sus figuras según sea la fuerza de sus propias fantasías. El estilo, el lenguaje o la forma plástica, también proceden de la misma fuente inconsciente. Para Freud el artista procede como los niños en el juego. La obra de arte sirve para organizar y dar sentido a sus experiencias. El artista se descarga de un afecto y lo domestica en el proceso artístico. Un acontecimiento de orden afectivo, que se ha grabado profundamente en la mente del artista, es descargado en una obra de arte, al mismo tiempo que le da forma y lo hace inteligible. La obra de arte sería así un sustituto de las fantasías producidas por el inconsciente individual. El mecanismo que permite en el artista la realización de este proceso de producción de la obra de arte es la sublimación, proceso por el cual se deriva la pulsión sexual hacia otros objetivos no sexuales. Este proceso permite la realización de la cultura, y por lo tanto también del arte. En síntesis, como advierte Ocampo[33], según esta primera explicación del arte, Freud considera los conflictos inconscientes del artista como la verdadera fuente del arte. Pero hoy no podemos decir que esta explicación haya sido fructífera para el desarrollo de la teoría del arte y, por lo tanto, de la historia del mismo. Estos supuestos freudianos siguen siendo discutibles y discutidos.

Según la segunda posición, la obra de arte es considerada en su valor simbólico y se la compara con otros valores simbólicos, como los sueños. Los contenidos inconscientes se manifiestan en mitos, leyendas, en el folklore, en la literatura, transformados y distorsionados. El primer trabajo de un psicoanalista, referido a la problemática planteada por el mito, corresponde a Karl Abraham, quien en 1909 publicó el libro Traum und Mythos, y fue el primero en sostener que era necesario interpretar los mitos como si fueran sueños. Sostuvo que el mito era un fragmento procedente de la psique infantil de la raza y que los sueños eran mitos personales de cada individuo. Este modo de considerar las cosas se irá imponiendo prácticamente en toda la escuela del psicoanálisis, aunque el planteamiento del mito, desde el punto de vista metodológico, ofreciese problemas: el sueño es individual y no está destinado a la comunicación y el mito, por el contrario, necesita ser puesto en circulación públicamente. Abraham, en este contexto, intentará aplicar los mecanismos de la psique individual a los grupos humanos, ampliando la psicología individual al concepto de psicología de masas o psicología social. De todos modos, anota Ll. Duch, la relación entre el mito y el sueño no era novedosa, puesto que se ha podido comprobar que muchas tribus primitivas creían que sus mitos habían sido revelados por medio de los sueños. Estas ideas dejan su impronta en otros psicoanalistas; Otto Rank llegó a proponer el mito como un sueño de la masa, y sostuvo que los mitos constituían la substancia del pensamiento onírico de los pueblos[34].

La relación entre sueño y arte responde a una concepción de base del sistema freudiano. En La interpretación de los sueños, Freud sostiene que las obras artísticas son una transformación de los mismos símbolos que aparecen en el sueño, que, no lo olvidemos, siempre remiten en última instancia a la sexualidad inmadura por ser insatisfecha. Freud se esforzó en demostrar que hay procedimientos de estructuración que serían comunes al sueño y al arte visual: «De hecho la interpretación de los sueños es en todo análoga al desciframiento de una antigua escritura pictográfica, como los jeroglíficos egipcios. En los dos casos hay ciertos elementos que no están destinados a ser interpretados (o leídos), sino que están solamente marcados para servir de determinantes, es decir para establecer el significado de algún otro elemento. La ambigüedad de los diferentes elementos del sueño encuentra un paralelo en estos antiguos sistemas de escritura». De ello se infiere que cada sueño, como cada imagen artística, dispone de una estructura propia, y que la variación de un pequeño elemento repercute sensiblemente sobre el todo, es decir ofrece una estructura diferente[35].

La consideración del arte como un proceso de simbolización es, quizás, el legado más rico del análisis freudiano. El punto que más se le ha discutido es justamente el haber remitido a la libido como causalidad única de la simbolización. Durand ha analizado el carácter reductivo de la noción freudiana de símbolo, y concluye así: «El defecto esencial del psicoanálisis freudiano es haber combinado un determinismo estricto, que convierte al símbolo en simple 'efecto-signo', con una causalidad única: la libido que impera sobre todo. Por eso el sistema de explicación sólo puede ser unívoco (donde un signo remite a otro signo) y pansexual (donde el signo último, la causa, es accesoria de la sexualidad, siendo ésta una especie de motor inmóvil de todo el sistema)». No obstante, Durand le reconoce el mérito de haber devuelto vigencia a los valores psíquicos y a las imágenes, que habían sido expulsadas de las ciencias naturales por el racionalismo aplicado[36].





***

Carl Gustav Jung (1875-1961) representa otra vertiente de la reflexión psicoanalítica que ha tenido influencia en los estudios sobre arte. Suizo, hijo de un pastor protestante, su primer trabajo fue experimental. Introdujo el método de medir el contenido emocional que las palabras tienen para un individuo por medio del tiempo de reacción asociativa. Leyó después a Freud, a quien también conoció en 1907, convirtiéndose luego en el presidente de la Sociedad Psicoanalítica Internacional. En 1913 rompió con Freud por diferencias doctrinales, centradas en el papel de la libido, a la que Jung concede menor importancia. Reforma el psicoanálisis y lo enriquece con una gran variedad de materiales etnológicos, de culturas africanas y orientales. El pensamiento de Jung difiere del freudiano en varios aspectos, sobre todo en lo que atañe a la mayor importancia concedida al proceso de simbolización[37]. Jung considera que el hombre es fundamentalmente un productor de símbolos, y éstos perviven en la mente de los hombres bajo la forma de estructuras atemporales: los arquetipos, los cuales conforman el inconsciente colectivo[38]. Es en los mitos donde se manifiesta fundamentalmente dicho inconsciente: «Así como el biólogo necesita la ciencia de la anatomía comparada, el psicólogo nada puede hacer sin una 'anatomía comparada de la psique'. En la práctica, por decirlo de otro modo, el psicólogo no sólo debe tener una experiencia suficiente acerca de los sueños y otros productos de la actividad inconsciente, sino de la mitología en su más amplio sentido. Sin esos conocimientos, nadie puede descubrir analogías importantes»[39].

Al contrario que Freud, Jung no cree que el mito sea la expresión de la sublimación del instinto sexual. El mito pone de manifiesto determinadas estructuras del alma humana. En todas las culturas existen imágenes tales como los hermanos enemigos, el animal monstruoso malvado —el dragón— que requiere la intervención de un héroe salvador, imágenes sobre la estructura del cielo o de la tierra, etc. Según la concepción junguiana, el mito y en general las imágenes simbólicas son expresiones diversas de los arquetipos. Este término fue utilizado por Jung por primera vez en 1919 y, evolucionando a lo largo del tiempo, su concepto parece claro que no se refiere a nada consciente, aunque resulte difícil concretarlo. «El término 'arquetipo' es con frecuencia entendido mal, como si significara ciertos motivos [sic] o imágenes mitológicos determinados. Pero estos no son más que representaciones conscientes; sería absurdo suponer que tales representaciones variables fueran hereditarias. El arquetipo es una tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico»[40]. Insiste en que no se trata de representaciones heredadas ni originadas en nuestra conciencia, siendo más bien como una tendencia, tan marcada como el impulso de las aves a construir nidos, aunque tampoco debe confundirse con el instinto animal: «lo que propiamente llamamos instintos son necesidades fisiológicas y son percibidas por los sentidos. Pero al mismo tiempo también se manifiestan en fantasías y con frecuencia revelan su presencia sólo por medio de imágenes simbólicas. Estas manifestaciones son las que yo llamo arquetipos»[41].

Cirlot anota algunas de las claves que permiten aproximarnos a su complejo perfil. Una de éstas puede ser la tendencia a explicar al hombre a través del mundo, es decir en la relación microcosmos-macrocosmos. En tal sentido, el arquetipo sería una epifanía, la aparición de lo latente a través de lo arcano, sea ello una visión, un sueño o un mito, emanaciones del espíritu que son para Jung «frutos de la vida interior en perpetuo fluir desde las profundidades en un proceso análogo al de la creación en su gradual desenvolvimiento. Si la creación determina el surgimiento de seres y objetos, la energía de la psique se manifiesta por medio de la imagen, entidad limítrofe entre lo informal y lo conceptual, entre lo tenebroso y lo luminoso»[42]. En este sentido, los arquetipos son símbolos universales, que revelan la transformación de la evolución anímica que conduce de lo inferior a lo superior. Otra de las claves consiste en entender los arquetipos como los elementos que conforman y estructuran la psique. Así afirma Jung: «Los arquetipos son elementos estructurales numinosos de la psique y poseen cierta autonomía y energía específica, en virtud de la cual pueden atraerse los contenidos de la conciencia que les convengan. (...) No se trata de representaciones heredadas, sino de cierta predisposición innata a la formación de representaciones paralelas, que denominé 'inconsciente colectivo'. Llamé arquetipos a esas estructuras y corresponden al concepto biológico de 'pautas de comportamiento'»[43]. También afirma que los arquetipos son el aspecto psíquico de la estructura cerebral, y constituyen «el más poderoso prejuicio instintivo», siendo también los «auxiliares más eficaces que pueda imaginarse de las adaptaciones instintivas»[44]. Serían así imágenes-guía de origen ancestral. También, algo así como las Ideas platónicas, realidades primordiales de donde surgen, como desdoblamientos, las realidades existenciales. Pero los arquetipos son así mismo una forma dinámica, una estructura organizadora de la psique, y por lo tanto de las representaciones o imágenes de ésta, la cual supera tanto concreciones individuales como sociales. Estas imágenes afloran especialmente en los ámbitos religioso y artístico, pero también están en el inconsciente y afloran en los sueños y fantasías de los individuos.

La teoría de los arquetipos tiene importancia para la consideración artística, dado que para Jung a este campo pertenece la fantasía creadora. El arquetipo, en este sentido, es también una posibilidad dada a priori de la forma de la representación. De tal modo, al arquetipo de la madre, por ejemplo, corresponden infinidad de imágenes, entre las que pueden estar la madre, la abuela, la niñera, la diosa, la iglesia, el país, la fuente, la matriz y un largo etcétera. La teoría junguiana influirá en el pensamiento sobre arte en cuanto que es una explicación posible a la pervivencia de los símbolos en las imágenes artísticas a lo largo del tiempo y del espacio, así como en el folklore, el mito y la tradición oral. Esto son, grosso modo, los arquetipos, el modo específico que adquiere en este intelectual el concepto de símbolo.

Tiene también gran importancia el concepto de inconsciente colectivo. Para Jung, es un estrato más profundo que el inconsciente personal y no se origina en la experiencia personal, sino que es innato. El inconsciente es universal, es un almacén de una memoria común a la humanidad en que se encuentran las raíces de las funciones psicológicas. Los contenidos de este inconsciente son los mismos en todas partes y en todos los individuos.





Carl Gustav Jung fue también el alma del Círculo de Eranos, Eranoskreis, organización interdisciplinar de análisis multicultural, organizadora de una serie de encuentros anuales que se iniciaron a partir de 1933 en casa de Olga Fröbe-Kaptein, en Ascona (Suiza), a orillas del Lago Mayor, con el objetivo originario de explorar los vínculos entre Oriente y Occidente[45]. Estas reuniones, del griego ἔρανος [comida en común, comida frugal donde cada uno aporta su parte, celebración compartida], se prolongaron hasta 1988, momento en el que el encuentro se redistribuyó por medio de comités especializados. Según refiere Garagalza, el Círculo de Eranos, presidido por un Jung ya maduro, se caracteriza por reunir un numeroso grupo de investigadores de procedencia disciplinar muy dispar que «sin guardar ninguna disciplina terminológica ni sistemática presentan una indudable coherencia de fondo», aspirando «a la superación de la dispersión e incomunicación que en la actualidad existe entre 'las ciencias sociales' por medio de la reconstrucción de 'la ciencia del hombre' (unitaria), basada en una antropología fundada en una arquetipología general»[46]. No cabe duda que Jung fue el alma inspiradora de este espíritu. Como refiere Andrés Ortiz-Osés, es ilustrativa, en cuanto a dicho espíritu, una respuesta que da el psicólogo suizo a la fundadora, cuando ésta se debate entre atender a sus obligaciones de maternidad y la dirección de los encuentros. La anécdota no es banal, puesto que manifiesta la clave del espíritu de Eranos y de la psicología del mismo Jung: la síntesis de realidades desligadas. Escribe así Jung a Olga Fröbe-Kaptein:

«Su trabajo vital por Eranos ha sido imprescindible y adecuado, aunque entre en contradicción con sus deberes de madre, que también son imprescindibles y adecuados. Lo uno es necesario, pero también lo otro: no hay que tomar una decisión, sino aguantar los contrarios, pues usted misma es una contrariedad que bulle tratando de fusionar las sustancias incompatibles de lo masculino y lo femenino en el fuego del padecimiento, a fin de conformar lo firme e inconsútil. Todos tenemos que pasar por esta especie de molición consciente o inconscientemente, queriéndolo o sin quererlo, pues el hombre se halla crucificado entre los opuestos y sufre hasta que adviene el/lo tercero mediador. No dude de la autenticidad de sus dos elementos, y deje pasar lo que tiene que pasar. Dé usted razón a su hija considerándose una mala madre, defendiendo sus deberes maternos frente a Eranos: pero no dude nunca de que Eranos también es algo auténtico que siempre ha estado implicado en y con usted»[47].

Se trata, pues, de un planteamiento del problema con una solución aparentemente dialéctica, que nos recuerda a Hegel. En el fondo, parece que Jung, como también el Círculo de Eranos, revelan unas profundas raíces en el idealismo centroeuropeo. Pero esto puede resultarnos confuso, ya que lo que realmente propone Jung es la superación del dualismo mecanicista que la tradición aristotélica impuso en Occidente, en pro de la recuperación de la tradición hermética —que trataremos más adelante al tratar sobre G. Durand—. Subyace, en todo el discurso de Eranos, la búsqueda de sentido, la hermenéutica simbólica del sentido como conjunción de opuestos, la integración a través del símbolo. Es Eranos como un espacio ritual que une diversas realidades diseminadas en conexiones de sentido. Ello es posible a través del simbolismo, ya que el símbolo aparece como un principio configurador de lo real. Eranos debía sobrepasar la atomización del saber, buscando una cosmovisión sintética basada en el estudio especializado de las teorías cosmogónicas, los ritos de iniciación, las ideas escatológicas, las doctrinas de salvación o redención y los conceptos fundamentales de Dios. La publicación de la serie Eranos-Jahrbücher, recopilación de las conferencias pronunciadas en los encuentros del

Círculo de Eranos, constituye una de las mejores colecciones científicas referidas al estudio del símbolo. De entre las personalidades del Círculo de Eranos, creo que es fundamental hacer mención de dos de ellos para terminar este breve esbozo sobre la noción de símbolo y de la tradición simbólica. Se trata de Mircea Eliade y de Gilbert Durand dos personalidades con un perfil muy diferente. Entre otros intelectuales de esta escuela, deben ser también reconocidos Joseph Campbell, Herbert Read, Henry Corbin, Erich Neumann y Karl Kerényi.

***

Mircea Eliade, rumano de nacimiento, estudió filosofía en Bucarest, licenciándose con un estudio sobre la Filosofía en el Renacimiento italiano, para lo cual tuvo que viajar a Italia. Allí entró en contacto, por medio de G. Tucci, con quien sería su mentor: Surendranat Dasgupta. Luego se trasladará a la India y estudiará la lengua, el pensamiento y la tradición religiosa del hinduismo. De 1932 a 1940 enseñó en Bucarest, colaborando al mismo tiempo con periódicos de extrema derecha, vinculándose también al movimiento fascista de la Guardia de Hierro. Nunca se retractó de sus tomas de postura, por lo que hay quien cree que esa vinculación empaña su notable construcción teórica. En 1940 es nombrado agregado cultural de la embajada de Rumanía en Londres y posteriormente en Lisboa. Al terminar la Segunda Guerra Mundial, se establece en París como profesor de la École Pratique des Hautes Études hasta 1957, año en que es nombrado Catedrático de Historia de las religiones en la Universidad de Chicago, donde ejerció hasta su muerte, acaecida en el año 1986.

Fue un investigador muy prolífico, llegando a publicar escritos pertenecientes a géneros muy dispares: novelas, cuentos, narraciones fantásticas, junto a ensayos sobre el símbolo y los mitos, e incluso escritos de carácter autobiográfico que le sirvieron para explicar y justificar determinadas tomas de postura de carácter político. Pero el perfil que mayor renombre le ha dado y le ha distinguido es el de historiador de las religiones. Su personalidad intelectual ha sido polémica, fundamentalmente por razones de tipo ideológico. Ll. Duch ha resumido en dos puntos el credo ideológico de M. Eliade, como premisas que permiten orientarse en el conjunto de sus aportaciones, pudiendo así deslindar lo que de su obra es asumible de lo que es rechazable sin concesiones. En primer lugar, el tradicionalismo radical de la derecha rumana, el cual significó para Eliade algo más que un programa político, dando pie a una condena del mundo moderno, manifestando el valor de la nostalgia de las categorías humanas fundamentales de carácter arcaico, cósmico y telúrico. En segundo lugar, los sentimientos mítico-religiosos de esa misma derecha, mezclados con componentes de la Iglesia ortodoxa rumana, como base del punto de vista religioso dominante, en donde confluye una visión religiosa universalista con los mismos rasgos arcaicos cósmicos y telúricos aludidos[48]. Con todo, ha de tenerse en cuenta que sus precedentes intelectuales son de muy diversa índole, y pasan por Platón, el pensamiento de la India, los pensadores renacentistas italianos y otros pensadores modernos como Goethe.





Como historiador de las religiones, creyó que la disciplina que debía de estudiarlas fuera autónoma, puesto que la religión era también una forma autónoma de vida. Observa que la mayor parte de los historiadores de las religiones de su tiempo dependían de los métodos elaborados por la historiografía o la sociología modernas, pero que en la Historia de las religiones, el acento no debe recaer sobre la palabra historia, sino sobre la palabra religión: «Porque si hay muchas maneras de practicar la historia —que van desde la historia de las técnicas a la historia del pensar humano—, no hay más que un modo de acercarse a la religión: adherirse a los hechos religiosos. Antes de hacer historia de algo, importa comprender ese algo en sí mismo y por sí mismo»[49]. Al propio tiempo, Eliade se pone en guardia ante las aportaciones que hace la psicología: «los psicólogos han encontrado en nuestros libros materiales excelentes, pero rara vez explicaciones, y se han visto forzados a compensar esta laguna haciendo ellos las veces de historiadores de las religiones, y proponiendo hipótesis de conjunto demasiado apresuradas»[50].

Las líneas maestras de su método han sido sintetizadas por Duch en cuatro puntos. El primero: la oposición sagrado-profano como fundamento de la experiencia religiosa; lo sagrado no es una etapa en la historia de la conciencia, sino algo que forma parte de la estructura de la misma conciencia, y la religión es la experiencia de lo sagrado en sí. El segundo punto: lo simbólico debe de ser considerado como el medio primario de las expresiones religiosas, porque para Eliade el hombre es fundamentalmente un homo symbolicus: todo lo que piensa, siente y ejecuta está vinculado con su capacidad simbólica. En tercer lugar: el illud tempus [el tiempo antes del tiempo] como edad de oro fundacional de la historia religiosa de la humanidad: la existencia de un tiempo fabuloso primigenio, que funciona como referente ideal en la mentalidad religiosa. Aquí se encuentra implicada la visceral posición anti-histórica que acabamos de anotar. Eliade desconfió siempre de los métodos históricos para estudiar los fenómenos religiosos, porque estaba convencido de que la religión trascendía la historia: «en la medida en que se opone a la historia, el hombre moderno vuelve a encontrar las posiciones arquetípicas. (...) Por el simple hecho de encontrar en el corazón de su ser los ritmos cósmicos —la alternancia, por ejemplo, día y noche, o invierno-verano— llega el hombre a un conocimiento más total de su destino y de su significación»[51]. El illud tempus lleva al cuarto punto de la sistematización de Duch, que corresponde al homo religiosus como tipo ideal de hombre, término final del trayecto hermenéutico de los mitos. El homo religiosus es el que recuerda; «conocer es recordar», afirma Eliade en la línea platónica, según la cual el homo religiosus es el que recuerda, el que experimenta, el que conoce, puesto que el hombre se ve obligado a reprender y revalorar el mito universal de un illud tempus con el fin de conocer la verdad y participar del Ser[52].

En todo este esquema de pensamiento, el símbolo es para Eliade algo que precede al lenguaje y a la razón discursiva y revela aspectos de la realidad que son inaccesibles por medio de cualquier otro medio de conocimiento. En su libro Imágenes y símbolos, afirma que el etnólogo, a lo largo de siglo XX ha comprendido la importancia que el simbolismo tiene para el pensamiento arcaico, su coherencia, su validez, su audacia especulativa y en definitiva su nobleza, y añade esta significativa aclaración:

«Hoy comprendemos algo que en el siglo XIX ni siquiera podía presentirse: que símbolo, mito, imagen, pertenecen a la sustancia de la vida espiritual; que pueden camuflarse, mutilarse, degradarse, pero jamás extirparse. Valdría la pena estudiar la supervivencia de los mitos a lo largo del siglo XIX. Se vería cómo humildes, aminorados, condenados a cambiar incesantemente de apariencia, han resistido a esa hibernación, gracias, sobre todo, a la literatura.

Así, el simbolismo del 'paraíso terrestre' ha llegado hasta nuestros días adoptando la forma de 'Paraíso Oceánico'; desde hace ciento cincuenta años, todos los escritores europeos han celebrado a porfía las islas paradisíacas del Gran Océano, sede de todas las felicidades, cuando la realidad es muy otra: 'paisaje liso y monótono, clima insalubre, mujeres feas y obesas, etc.' Asimismo, la imagen de este 'paraíso oceánico' estaba ya a prueba de cualquier 'realidad' geográfica o de cualquiera otra índole. Nada tenían que ver con el 'paraíso oceánico' las realidades objetivas: este paraíso era de orden teológico; había recibido, asimilado y readaptado todas las imágenes paradisíacas rechazadas por el positivismo y el ciencismo»[53].

Eliade, en definitiva, basa su pensamiento en la equiparación ontológica de lo sagrado con la realidad, y ello determinará también toda su hermenéutica, lo que le ha valido tantas adhesiones como repulsas. El mito, el símbolo, la imagen, etc. constituyen para este intelectual rumano la historia paradigmática de los seres sobrenaturales, una historia que tuvo lugar in illo tempore, en el 'no-tiempo', por lo cual no se encuentran sometidos a la degradación de la caída, inherente a todo lo temporal. El símbolo se encuentra vinculado al origen de todo lo que existe, por lo que el conocimiento de los símbolos y los mitos supone el auténtico conocimiento de las cosas, un conocimiento experiencial que tiene su praxis en el ejercicio del culto. Para Eliade, vivir los mitos y los símbolos significa vivir la experiencia religiosa y penetrar en un espacio y un tiempo cualitativamente diferentes de la vida cotidiana; un ámbito distinto al sensible o experimental, en el cual el ser humano toma conciencia de su propia humanidad[54].

***

Gilbert Durand es actualmente profesor emérito de la Universidad de Grenoble, donde impulsó la creación del Centre de Recherches sur l'imaginaire en 1966. Fue discípulo del pensador francés Gaston Bachelard (1884-1962), y además conectó con los trabajos psicoanalíticos de Carl Gustav Jung y su teoría sobre los arquetipos y el inconsciente colectivo. Entre sus obras más relevantes, deben ser destacadas La imaginación simbólica, que venimos ya citando en el presente estudio como una de las obras de cabecera, así como su gran obra: Las estructuras antropológicas de lo imaginario[55].

Su maestro Gaston Bachelard, como apunta Garagalza, formuló un nuevo espíritu científico contrapuesto al abstraccionismo generalizante de las interpretaciones racionalistas y positivistas, basado en la consideración de lo individual y lo concreto más





allá de lo empírico y el ajuste a los hechos objetivos, propio de la ciencia occidental. Propugnó una epistemología basada en la investigación de la creación poética. Entre el espíritu científico y el espíritu poético, Bachelard descubre una ruptura en virtud de la cual cada uno se mueve en su respectivo marco, como en dos hemisferios de la vida psíquica; o dos métodos para transformar la realidad: con la objetivación de la ciencia se establece el dominio de la naturaleza, mientras que con la subjetivización de la poesía —el poema, el mito, la religión— se asimila el mundo al ideal humano, a la felicidad ética de la especie humana. La ciencia, por medio de conceptos, lleva a cabo en los objetos una depuración de todo lo afectivo y sentimental; por su lado, la expresión poética exalta la subjetividad y se vale del poder de sugestión de las imágenes. Entre ambos hemisferios se produce una tensión, un conflicto permanente, dentro del cual lo poético —la imaginación— disfruta de una primacía ética que lo convierte en precursor y rector de los descubrimientos científicos. De este modo, Bachelard se propone abordar el estudio de lo simbólico con un método apropiado: la fenomenología dinámica, en donde lo imaginario se confunde con el dinamismo creador de lo poético. Esta fenomenología —término en el sentido de Hegel como «ciencia de la experiencia de la conciencia», pero no en el sentido de Husserl— se basa en el principio general «según el cual la imagen sólo puede ser estudiada por la imagen, soñando imágenes tal como se componen en la ensoñación»[56], con lo cual se evita toda reducción conceptual de lo simbólico. Bachelard concede importancia a la potencia poética de las imágenes como lenguaje que emerge del inconsciente colectivo, llevándole a ubicar en este sector «los grandes temas de la metafísica (Mundo, Yo, Dios), con lo cual elabora una Ontología simbólica. Así, por ejemplo, la cosmología es arrancada del dominio de la ciencia objetiva, siendo estudiada por Bachelard más como una expresión del sujeto humano que como una visión objetiva del mundo»[57]. Durand se declara continuador de Bachelard, y se sirve de sus planteamientos para un proyecto de integración de todo el universo del discurso humano —lenguaje, mitos, ritos, sueños, neurosis, etc.— en una teoría unitaria.

Con respecto a Jung, de acuerdo con su teoría de los arquetipos y del inconsciente colectivo, Durand propuso un innovador enfoque sobre la imaginación creadora, basado en los símbolos y los mitos, con reconocidas aplicaciones en el campo de la estética, la iconología, la iconografía y la crítica literaria. Para Durand, el ser humano está dotado de una incuestionable facultad simbolizadora; por consiguiente, la creación artística y literaria no debe ser concebida fuera de una poética de lo imaginario, que interpreta los símbolos y las imágenes recurrentes como proyecciones inconscientes de los arquetipos en que se configuran las profundidades del inconsciente colectivo.

G. Durand ha llegado a formular una propuesta antropológica unitaria e integradora, la cual ha sido presentada en un estudio a cargo de L. Garagalza, que por el momento constituye la mejor aproximación a su pensamiento. A partir de este estudio, voy a tratar de sintetizar lo que en mi opinión constituye la clave más importante de la propuesta de Durand, la cual refleja plenamente todo el espíritu de Eranos[58].

La concepción del mundo en Durand se contrapone frontalmente a la concebida por el estructuralismo y en general al racionalismo, incluso al racionalismo de índole idealista, como puede ser el caso de Descartes. Garagalza se sirve de los términos filosofía y

tradición para expresar esta polaridad entre dos sistemas excluyentes de la totalización del saber, si bien el primero procede de la deformación del segundo. La filosofía es una forma de pensamiento que surge como reacción contra la tradición y se afirma en Occidente como una represión total del mito tradicional, un esfuerzo por eliminar los símbolos reduciéndolos a signos, estableciendo una ruptura o dualismo entre el yo pienso y las cosas pensadas, entre subjetividad y objetividad. Se trata del clásico dualismo occidental entre mundo material y mundo ideal, entre conocimiento sensorial y conocimiento intelectivo —y sus homólogos, potencia y acto, cuerpo y alma, sensibilidad y razón—. El nacimiento de esta filosofía está ya en Grecia, en donde se perfila la distinción entre el μῦθος y el λόγος, algo que se irá produciendo de un modo gradual. Platón, por ejemplo, aún mantiene cierta connivencia de la filosofía con los orígenes míticos. La solución a este dualismo, contó al principio con el establecimiento de una jerarquía ontológica intermedia que garantizara la coincidencia de los opuestos. Así por ejemplo, la teoría platónica de la reminiscencia —según la cual el alma recuerda nociones anteriores a su existencia terrena, cuando moraba en el mundo de las Ideas antes de encarnarse— sería una auténtica imaginación epifánica o vía de reconducción de lo sensible hacia lo inteligible para la intercomunicación del alma humana con el Supremo Bien. Con Aristóteles, el pensamiento simbólico queda reprimido y es reemplazado por la lógica binaria, silogística, basada en el principio de no contradicción. El μῦθος es olvidado y reemplazado por el λόγος. La co-implicación de los contrarios, propio del pensamiento mítico y simbólico, se hace ahora imposible, puesto que la filosofía se ve abocada a un dualismo mecanicista en el que ha sido eliminado ese tercer término de mediación.

El siglo XII fue un período de equilibrio entre platonismo y aristotelismo, calificado por Durand como Siglo de Oro, pero el siglo XIII conoce la catástrofe de la conversión de la cristiandad al aristotelismo. Occidente opta por el aristotelismo de Averroes, rechazando el mensaje platónico de Avicena quien, dentro de la ortodoxia monoteísta, proponía una ontología de los intermediariarios fundada en una angelología. Un ángel, como intelecto agente independiente e individuado respecto al intelecto humano, establece para Avicena la mediación entre el alma humana y Dios, entre inmanencia y trascendencia; pero Averroes niega la existencia de estos intermediarios y reduce el intelecto agente a un simple poder de abstracción —que aún se prolongará en el Sujeto Trascendental kantiano —, limitando el conocimiento al campo de la inmanencia, de la cual únicamente se salva la interpretación dogmática de la Revelación. Se consuma de este modo la escisión entre lo sagrado y lo profano, tan propio del pensamiento occidental. El aristotelismo, adoptado por la Escolástica, marca la ruptura definitiva entre tradición y filosofía, en donde la primera nutría a la segunda. Se convierte así la tradición en una filosofía oculta, en tanto que ocultada, continuando su curso por los márgenes de la cultura.

Se impone definitivamente la física aristotélica para el estudio de la naturaleza. El Renacimiento y los tiempos modernos profundizarán en el estudio de la Naturaleza y conocerán la revolución científica. Descartes se propondrá renovar la filosofía de acuerdo con las exigencias de la ciencia, dando origen a lo que Durand denomina Filosofía Occidental. Ahora el dualismo aristotélico se hace explícito: las dos sustancias, res cogitans y res extensa [lo presente en la conciencia y la materia de la naturaleza] son consideradas como dos modalidades del ser separadas e incomunicadas entre sí. El ser es concebido como un tejido de relaciones objetivas y la conciencia el único fundamento del saber, cubriéndose con el velo del agnosticismo todo aquello que escapa a su poder de





captación. Es para Durand, el triunfo de los iconoclastas. El primer capítulo de su libro La imaginación simbólica, es intitulado como «La victoria de los iconoclastas o el reverso de los positivismos». En este capítulo expone que el conocimiento simbólico, en su triple definición como pensamiento indirecto —necesitado de mediación—, presencia representada de la trascendencia y comprensión epifánica, aparece en las antípodas del saber tal como está instaurado en Occidente desde hace un milenio, ya que Occidente ha opuesto a los tres criterios precedentes, elementos pedagógicos violentamente antagónicos:

«(...) a la presencia epifánica de la trascendencia, las iglesias opusieron dogmas y clericalismos; al 'pensamiento indirecto', los pragmatismos opusieron el pensamiento directo, el 'concepto' —cuando no el 'precepto'—; por último, frente a la imaginación comprensiva 'que induce al error y la falsedad', la ciencia esgrimió las largas cadenas de razones de la explicación semiológica, asimilándolas en principio a las largas cadenas de 'hechos' de la explicación positivista. En cierto modo, esos famosos 'tres estadios sucesivos' del triunfo de la explicación positivista son los tres estadios de la extinción simbólica»[59].

A partir de este análisis, Durand propone una hermenéutica que se manifiesta como subversora de los valores de la modernidad y que lleva a cabo en nombre de la tradición, derrotada con Avicena pero emergente en autores contemporáneos como Cassirer, Bachelard, Jung y, en general, los pensadores del círculo de Eranos. Mantiene también que, frente a la crisis de la ciencia, han surgido propuestas vanguardistas, en connivencia con las cuales pretende elaborar una interpretación totalizadora de la realidad de acuerdo con la tradicional imagen hermética del hombre y del mundo. En este contexto, se trata también de recuperar el pensamiento hermético, tradición a la que Durand se refiere como la materia prima de su interpretación. Este pensamiento está simbolizado en el mito del dios Hermes, que se estructura en torno a tres temas fundamentales. El primero es la potencia de lo pequeño: Hermes como pequeño dios que actúa como mensajero de la voluntad divina, por tanto, intérprete del sentido profundo. El segundo, como mediador: hijo de Zeus y Maya, representa una naturaleza intermedia que tuvo acceso al Olimpo a pesar de sus orígenes ctónico-demoníacos de titán, y por lo tanto capaz de comunicar los contrarios. En tercer lugar, el conductor de las almas: transforma a los muertos en vivos y es el guía y el civilizador. El pensamiento hermético se caracteriza como coimplicador de los contrarios en virtud del cual desaparece el dualismo entre hombre y cosmos, cuerpo y alma, sagrado y profano, etc.

Durand consigue también concretar una serie de conclusiones epistemológicas en la línea de la actualización de la metodología hermética como fundamento de una antropología, concretada en cuatro postulados. En primer lugar, el postulado de la no-metricidad, por medio del cual rechaza todo análisis cuantitativo o estadístico de lo real y subraya los aspectos cualitativos: la potencia de lo pequeño, ya que las cosas tienen una cualidad que se oculta al pensamiento cuantificante directo propio de la ciencia natural. El segundo es el postulado del no-causalismo, opuesto a la historia lineal que encadena objetivamente los acontecimientos en una serie de causas y efectos, puesto que no existe una única objetividad sino diferentes métodos o niveles estratégicos desde los que abordar la

realidad; dos acontecimientos separados entre dos mil años pueden mostrar contemporaneidad, por cuanto cada uno en su momento se manifestó en la misma situación, por lo que son interpretados y comprendidos en el mismo sentido. En tercer lugar, el postulado del no-agnosticismo; es el principio de la hermenéutica, el conocimiento a través de la subjetividad, propio de las ciencias humanas y que a lo largo del siglo XX ha logrado legitimar su estatuto, presentándose como fundamento o substrato último de toda explicación. Por último, el cuarto postulado corresponde a la no-dualidad, opuesto al principio aristotélico del tertio excluso, la tercera vía mediadora en donde coinciden los opuestos por medio de una similitud interna. Durand diferencia esto del tercer término o síntesis de la dialéctica hegeliana, el cual se convierte en tesis para iniciar un nuevo ciclo de oposición entre tesis y antítesis.

***

Llegados al final de este compendiado esbozo de la noción de símbolo, cabe plantear el interrogante sobre cuál es el vínculo que puede establecer la iconología con todo este armazón gnoseológico. Probablemente sea una osada presunción intentar dar una respuesta coherente a ello, aunque sí que podemos emitir algún juicio a partir de observaciones realizadas en la tradición de los estudios iconológicos. En este sentido, debemos comenzar por diferenciar un doble perfil en estos estudios: una vertiente que podríamos calificar como simbólica, y otra como fenomenológica o empírica. No se trata de dos vertientes excluyentes, y de hecho lo normal ha sido la búsqueda del equilibrio entre ambas. Grosso modo, podríamos entender que E.H. Gombrich se mantendría en una posición firmemente fenomenológica, más acentuada aún en sus discípulos M. Baxandall y S. Alpers, mientras que la tradición puramente warburguiana podríamos considerarla como netamente simbólica, y con ella se identificarían F. Saxl, el Panofsky de la etapa alemana o el R. Wittkower de «La alegoría y la migración de los símbolos». E. Panofsky, al igual que E. Wind, podrían ser considerados en una posición intermedia o equidistante.

Gombrich se pronunció abiertamente en contra de la psicología de Jung. No compartió el hecho de explicar elementos tales como el mandala más allá de la investigación histórica, es decir por medio de la interpretación de los sueños y las fantasías, como es la doctrina de los arquetipos[60]. En Imágenes simbólicas, habiendo llegado a reconocer que las doctrinas sobre el simbolismo desde Creuzer hasta Jung, eran una herencia de la tradición platónica, afirmó que no había prácticamente diferencia entre los símbolos del inconsciente, mantenidos tanto por Freud como por Jung, y la antigua doctrina del simbolismo del Pseudo-Dionisio. Al final de su ensayo, explica que fueron los platónicos los que fomentaron la búsqueda «de una alternativa al lenguaje en símbolos visuales y sonoros que al menos podían ofrecer un símil a esa inmediatez de la experiencia que el lenguaje nunca podía brindar. Fue esa postura la que impulsó a los románticos a dejarse enseñar del niño, el soñador y el primitivo (...). Pero por mucho que el arte deba a ese impulso, es necesario reconocer también los peligros que acechan siempre a los que desdeñan el lenguaje racional: el dejarse llevar por la vaguedad, la locura y, peor todavía, la fatuidad, la trivialidad disfrazada de profundidad»[61]. Gombrich —esto lo advertirá el lector que llegue al final del citado ensayo— opta por la corriente aristotélica y racionalista[62].





Pero creo que es justo también proclamar que el estudio del símbolo como imagen conceptual según ha sido establecido en su lugar —término este último procedente de Gombrich—, corresponde también a la iconología, formando parte de su ámbito de estudio. Pero las actitudes mayoritarias de los historiadores del arte —concretamente en la universidad española—, demostramos probablemente una acusada insensibilidad hacia estos planteamientos, los cuales han tenido quizás mejor acogida en el campo antropológico. Como he tratado de explicar en el capítulo anterior, es la iconología una disciplina que debe atenerse al análisis razonado —fenomenológico, empírico— de las imágenes, las cuales se constituyen en narración desde la revolución clásica del arte, lo cual en principio parece entrar en conflicto con la esencia misma del concepto de símbolo tal y como la acabamos de perfilar y, por tanto, de su percepción interpretativa. Esto puede plantear un problema de base, el cual se salva con coherencia en el momento en que el iconólogo se enfrenta con imágenes que de modo explícito pertenecen al universo simbólico, como pueden ser las del arte románico y, en general las de las civilizaciones del llamado arte conceptual, las cuales fueron elaboradas en un contexto en el cual lo simbólico estaba en abierta vigencia cultural. Otra cosa serían aquellas otras imágenes pertenecientes al universo alegórico o retórico, producto de los transformados tiempos establecidos en la estela de Aristóteles, aunque estas imágenes sean también susceptibles de una interpretación en el plano simbólico.

En esta situación, convendría tener en cuenta reflexiones tales como la de Jan Bialostocki, introductor del concepto de temas de encuadre[63], mediante el cual supo enlazar toda la tradición simbólica procedente de Warburg y los estudios sobre el simbolismo de las imágenes en su continuidad y variación, con estudios y referencias más próximas a la sensibilidad narrativa y racionalista de Occidente, poniendo de relieve temas tales como lo saturniano en Goya o el héroe caballeresco en Rembrandt. Pero lo más interesante es que Bialostocki pone en relación el concepto de tema de encuadre con el arquetipo de Jung y no precisamente para armonizarlos, y menos aún para identificarlos; al contrario para marcar distancias. En ello conviene reparar, puesto que su opinión, aunque ya vieja —la primera edición corresponde a 1966—, no cabe duda que tiene aún una clara vigencia. Bialostocki entiende el concepto de los arquetipos como imágenes que «representan experiencias concretas de la humanidad, conservadas en el inconsciente, que son transformadas en un lenguaje general de símbolos», coincidiendo con una explicación de Jung, quien las llegó a considerar como psicoides que pertenecían «al mundo invisible y ultravioleta del espacio psíquico» (p. 117). Reconoce también que Jung se acerca en parte a la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer, en el sentido de que «el hombre no vive en un mundo puramente físico sino simbólico», considerando a éste no como un animal rationale sino como animal symbolicum. Jung, en efecto establece una sinonimia entre símbolo e imagen arquetípica. Pero Bialostocki pone objeciones a la teoría de los arquetipos de Jung como vía adecuada para el historiador del arte. En primer lugar, denuncia la falta de claridad y exactitud del concepto. Jung, a lo largo de su vida maduró y cambió conceptualmente la definición. En segundo lugar, apunta el hecho de la dificultad en el conocimiento de los arquetipos, puesto que en opinión de Jung el arquetipo es un desconocido que no puede llegar a ser conocido y, además, es cambiante. «Jung subraya lo extraordinariamente complicada que es la estructura del inconsciente humano en donde los arquetipos, esos núcleos celulares de la dinámica, se encuentran relacionados entre sí» (p. 119). Tal complejidad hizo que el propio Jung renunciara al esclarecimiento de los arquetipos. En tal situación, Bialostocki advierte que para el historiador del arte el

arquetipo tiene poco valor práctico. Además expone la crítica del arqueólogo Henri Francfort —el director del Warburg Institute en sucesión de Saxl— a la teoría psicologista de Jung, en donde alega que el lenguaje figurativo fue activado en determinados momentos que fueron considerados como decisivos para la vida de la comunidad y por lo tanto responden a condicionamientos objetivos y no a necesidades individuales intrafísicas. Así mismo, que la importancia de las imágenes mitológicas está en su contenido comprensible, mostrándose convencido de que no expresaban para nada el contenido oprimido o compensatorio de la inconsciencia[64]. Bialostocki termina advirtiendo que los temas de encuadre no pueden ser tampoco presentados como algo igual a los arquetipos o las imágenes arquetípicas, pero no cierra las puertas a una colaboración con la psicología: «la historia del arte no puede permitirse el lujo de despreciar la aportación de la psicología analítica a la investigación del contenido de las obras de arte. No cabe la menor duda de que estas imágenes no sólo han sido creadas por la psique humana, sino que también expresan la estructura de esa psique que genera los dioses, mitos y símbolos de acuerdo con sus instintos» (p. 121).

Creo que los puentes que podemos trazar los historiadores del arte con los planteamientos del simbolismo, en especial la arquetipología junguiana, transcurrido ya un largo trecho desde la época de Jung, pueden aún ser fructíferos. Warburg, según hemos podido ver, partió de una actitud cientifista basada en la creencia de que la ciencia erosionaba al mito —baste recordar la influencia recibida, entre otros, de Tito Vignoli por medio de su obra Mito e Scianza—, pero evolucionó y llegó incluso a elaborar una teoría sobre el símbolo mnemónico y su continua reactivación en la cultura artística a lo largo de diferentes momentos de la Historia, en una propuesta, la de la memoria social, que puede guardar cierta proximidad con la formulación de la teoría del inconsciente colectivo, tan central más tarde para Jung y el círculo de Eranos. Warburg llegó incluso a plantear la cuestión en términos de psique colectiva. El problema fundamental estaría en averiguar hasta qué punto los engramas o símbolos mnemónicos de Warburg podrían participar de la inconsciencia, teniendo presente que el propio Warburg siempre planteó el desarrollo del símbolo mnemónico dentro de la conciencia psíquica, nunca desde el inconsciente. Como Warburg, también sus sucesores dentro de la iconología siempre entendieron el símbolo dentro de la psique consciente. Pero no parece haberse declarado un rechazo generalizado a la arquetipología de Jung —salvo los contados casos que hemos citado—, ya que el Instituto Warburg, como hemos visto en su momento, llegó a establecer contacto con esta perspectiva hermenéutica habiendo adquirido la Eranos collection of Junguian archetipes, o archivo Eranos, fundado por Olga Fröbe-Kaptein en Ascona (Suiza). En cualquier caso, la tradición de Eranos demuestra que las tendencias intelectuales desarrolladas en su entorno — Mitología comparada, Antropología cultural y Hermenéutica simbólica—[65], si bien los temas específicamente artísticos no presentan un aspecto especialmente destacado[66], al menos el conjunto de estudios constituye un acervo referencial interesante para la interpretación iconológica. Creo que el diálogo entre la iconología y las teorías sobre el arquetipo y, en general, del símbolo, es aún una de las asignaturas pendientes de la iconología.





## VITALIDAD Y CAPACIDAD INTEGRADORA DE LA ICONOLOGÍA

La iconología es un método integrado disciplinariamente en la Historia del arte, siendo en este ámbito una alternativa a otros métodos. Su máxima aspiración sería constituirse en el referente esencial de la Historia del arte. Esto no lo ha logrado en el ámbito español —e hispánico, en general—, ya que el peso secular del morfologismo o formalismo —unido a las prácticas atribucionísticas y filológicas vinculadas a la actividad en los museos y en las colecciones, como hemos ido poniendo de relieve de forma constante en diferentes capítulos de los dos volúmenes de esta obra—, se ha instalado de forma tal que su impronta sella hasta las más básicas aproximaciones al hecho artístico, incluso desde la formación elemental en las escuelas y centros de enseñanza primaria.

En el presente capítulo, pretendo mostrar la eficacia de la iconología como alternativa global dentro de la Historia del arte como disciplina, dentro de los límites propios de un enfoque metodológico que, como cualquier otro, obviamente siempre se queda sin poder abarcar toda la inmensa variedad de fenómenos que son objeto de estudio disciplinar. Como propuesta alternativa, su estrategia se basaría en los siguientes puntos: su capacidad integradora de los diferentes objetivos y actividades que de modo común tienen lugar dentro de la disciplina, desde las diligencias expertas para datar y atribuir obras, a las gestiones para su conservación, y desde los análisis estilísticos a la interpretación cultural de las imágenes. Todo ello sin olvidar el papel fundamental que puede desempeñar la iconología en el ámbito de la didáctica y la enseñanza de la Historia del arte, considerados como el exponente principal del afianzamiento de la iconología como alternativa. Evidentemente, se trata de ordenar todas las posibles acciones para con las obras de arte y/o las imágenes de acuerdo con un criterio que viene definido por los fines de la iconología: hacer de la Historia del arte un modo de aproximación a la Historia cultural, ya que el arte, en especial el arte visual, ha desempeñado, como una de sus funciones más importantes, el papel de ser el comunicador de valores culturales por la vía de la imagen.

Dentro de todo este panorama se impone la noción esencial de interpretación como fundamento sobre el cual disponer todo el proceso, siendo por ello importante que iniciemos esta reflexión tratando de perfilar dicha noción.

Como advertimos al comienzo de esta obra, en el capítulo dedicado a los conceptos de iconografía e iconología, la primera es un proceso básicamente de carácter analítico y descriptivo, pero la segunda, en cambio, es un proceso sintético. En cualquier caso, la imagen artística es un producto del artificio humano, un producto mediatizado, es decir soportado por un medio, que parte de un proceso creativo. Toda inteligencia de dicho proceso supone un acto interpretativo y la teoría correspondiente a este proceder recibe el nombre de hermenéutica, de la cual, como función del entendimiento, se ocupa la Filosofía. En relación con la iconología, podríamos destacar algunas hermenéuticas que resultarían afines. Así, para W. Dilthey la hermenéutica constituye el fundamento metódico de las Ciencias del espíritu y está basada en la percatación de uno mismo —autognosis— y el conocimiento de los datos de la realidad que trata de comprender, orientándose la interpretación como búsqueda de sentido a tales datos. La hermenéutica permite pasar, de acuerdo con Dilthey, de los signos a las vivencias originarias de donde derivan dichos signos como expresión de éstas. Otra de las propuestas hermenéuticas sería la del mismo G. Durand, de quien nos hemos ocupado al tratar sobre el símbolo. Para este intelectual francés, la interpretación es el desvelamiento del dinamismo de la actividad simbólica que radica en la imaginación; en tal sentido, la hermenéutica se concretaría en el modo como los símbolos revelan el sentido de las imágenes[1].

Conviene que tengamos en cuenta tres diferentes aproximaciones generales al concepto de la interpretación según nos propone J. Seguí[2]. En el primer caso, debe ser considerada la diferente actitud comprensiva ante cualquier producto cultural que se da entre el profano y el experto: el primero mira el objeto como algo que encaja en su cotidianeidad: agradable o no, utilizable o no, apetecible, etc.; pero el segundo, además de esto, considera el producto como algo realizado a través de un proceso e interpreta el producto de un modo diferente. Como ejemplo de la diferencia, propone la apreciación de un mueble por parte de un usuario cualquiera y por parte de un ebanista. En esta primera aproximación, interpretar «viene a ser, simplemente, comprender y manifestar explícitamente esa comprensión como entendimiento de algo que ha sido producido por el hombre en unas circunstancias concretas»[3].

De acuerdo con la segunda aproximación, la interpretación es la función que permite la comunicación; así el hecho simple de reconocer un producto como algo corriente en el seno de la cultura no es interpretarlo. Solamente se interpreta un producto cuando se advierte que es portador de un mensaje, es decir cuando se comprende que ha sido realizado con la intención de manifestar alguna cosa. Para la interpretación, además, el intérprete-receptor del mensaje, tiene que «retraducir y reexpresar lenguaje y gestos con sus propias categorías mentales»[4], y en dicho esfuerzo hipotetiza la idea a que puede responder la expresión que recibe. En tal situación, dicho intérprete configura una respuesta, no siendo otra cosa que la expresión representada del efecto que la comunicación ha tenido en él.





La tercera aproximación plantea la interpretación como un procedimiento fundante: toda aportación cultural es una representación sistemática que ha supuesto una respuesta a otras concepciones o representaciones anteriores. Así la creación de una pintura o de una composición musical son representaciones que suponen una respuesta a otras representaciones; son experiencias que suponen al artista haberse confrontado con su propia versión personalizada de una teoría ajena. Es decir, toda creación artística es una interpretación. Así mismo, la crítica del espectador o del historiador es algo similar: la «contextualización de la experiencia propia en la versión personalizada de la teoría ajena y viceversa, que le permite la contraposición comprensiva entre ambas»[5]. La teoría ajena, pues, opera como referente cultural de la interpretación. Así, cuando alguien efectúa una opinión o un juicio sobre una situación, la está interpretando. Ahora bien, entre los diferentes juicios de valor hay grados, en función del bagaje de conocimientos o experiencia que tenga el intérprete ante la situación interpretada. Todo se reduce a la capacidad de ponerse uno en el lugar del otro o de los otros, lo que garantiza mayor o menor grado de aproximación a la teoría que es objeto de interpretación.

De acuerdo con esta última aproximación a la interpretación, podemos comprender que una imagen creada por un artista plástico, una teoría intelectual elaborada por un científico, una trova recitada o escrita por un poeta o una expresión musical ejercitada por un músico sobre la partitura compuesta por otro músico, constituyen todos ellos actos de interpretación. En correspondencia con estos actos, un visitante que contempla la imagen del artista expuesta en el museo, el estudiante que en el aula aprende una teoría intelectual, el escuchante o el lector del poema, así como el escuchante de un concierto musical, realizan también otros tantos ejercicios de interpretación de lo que reciben. En suma, la actividad cultural humana, indistintamente si es actividad filosófica, científica o artística, es en esencia actividad interpretativa. La creación artística concretamente, que es lo que nos ocupa principalmente, es en su esencia un acto de interpretación y en consecuencia lo es también la del historiador que trata de penetrar en ella.

Se habrá podido observar, en especial en esta tercera aproximación, que la interpretación supone un acto de entendimiento y respuesta y que dicho acto no conduce nunca a una aprehensión absoluta del objeto interpretado, por la sencilla razón de que es imposible que el intérprete se pueda intercambiar o poner en el mismo lugar del otro o los otros, es decir de los que han emitido la teoría objeto de conocimiento y causa de una respuesta por parte del mismo intérprete. Esto es lo propio de una epistemología idealista, aunque en realidad afecta tanto al conocimiento en el seno de las disciplinas que tienen como objeto de estudio situaciones culturales, como a la ciencia misma. Esta es la situación propia de la clase de interpretación en la que se afianza la iconología.

La iconología hace suyo el postulado según el cual el arte es manifestación de algo que se trata de comunicar. En este sentido ni siquiera habría que entender el arte como tal sino a las personas que lo crean con la intención de comunicar, lo que permite encajar aquella declaración de Gombrich en el sentido de que no existe el arte sino los artistas. Con el fin de comunicar, el arte supone ya una interpretación, puesto que el artista trata de ajustarse

siempre al modo de entender de sus potenciales interlocutores, ajustando por ello su mensaje a la forma de una representación visual con la cual él mismo interpreta su mensaje, es decir responde mediante su representación a sus interlocutores, dentro del contexto cultural en que se halla inmerso. El historiador actúa ante la interpretación del artista respondiendo con otra interpretación que tiene por objeto aproximarse al máximo a su universo, a ponerse en su lugar, tratando así de que su juicio sea lo más aproximado posible a lo que el mismo artista quiso comunicar.

Esta perspectiva constituye la posición de la iconología tradicional o clásica. En su lugar hemos tenido ocasión de considerar que los Estudios visuales constituyen una alternativa diferente, ya que éstos tratan de fijar su atención no sólo en lo que el artista comunica sino en lo que sus contemporáneos —o incluso sus potenciales receptores más allá del círculo de sus contemporáneos— interpretan, es decir cómo miran las imágenes y cómo responden interpretativamente ante ellas. Esto implica otro modo de hacer historia cultural, al cual tampoco debería ser ajeno el iconólogo, como en su lugar hemos tratado[6].

Pero la iconología tradicional se ha constituido fundamentalmente en torno a la consideración de las imágenes dentro del proceso creador y en su específica actualidad contextual histórica, disponiendo su atención fundamentalmente hacia la función significante de las imágenes, como averiguación del sentido de éstas, alrededor de la cual tejer una tentativa interpretativa. De esta consideración se derivan dos aspectos fundamentales en relación con la teoría de la interpretación. En primer lugar, que toda interpretación de una imagen ha de tener presente que ella es en sí también una interpretación realizada con base a referentes culturales anteriores, lo que obliga a tener en cuenta la existencia de una cadena de referencias, que en sí constituye también la tradición cultural. En segundo lugar, que cada artista, entendiendo su obra como un acto comunicativo, en realidad se convierte en un intérprete de algo en relación con su entorno inmediato y contemporáneo; un producto inserto en un diálogo entre el artista y la sociedad en la cual se encuentra integrado. Este entorno es también un referente, o mejor, un conjunto articulado de referencias con arreglo a las cuales instituye el artista su discurso. Estas dos cosas son esenciales para organizar el discurso interpretativo del historiador del arte como iconólogo. Es evidente que éste, de acuerdo con la aproximación al concepto de interpretación que acabamos de ver, deberá tratar de aproximarse a la imagen con el propósito de aprehenderla como una teoría ajena. El resultado será la respuesta interpretativa del historiador, basada, evidentemente, en la personalización que ha hecho de dicha teoría ajena. Cómo articular esto, es lo que trataremos de analizar en el siguiente punto en donde abordamos los conceptos de ámbito conceptual e imaginario y tradición cultural convencionalizada.

Tras este perfil general que posee el concepto de interpretación, únicamente nos resta aclarar un último aspecto en relación con la práctica de la iconología. Habitualmente solemos aplicar la noción de interpretación de modo exclusivo a la última fase sintética del proceso, en concreto cuando nos referimos a éste entendiéndolo como interpretación cultural o incluso interpretación histórica. Si tomamos como referencia la sistematización de Panofsky, por ejemplo, generalmente atribuimos la interpretación a lo que en sí constituye la interpretación iconológica con la cual se aborda la significación intrínseca o





contenido, constitutivo de lo que Panofsky entiende también como universo de los valores simbólicos. A lo largo de los dos volúmenes de esta obra, he tratado de mostrar que esto propiamente constituye la aportación de la Historia del arte a una Historia cultural. Pues bien, en sentido estricto debemos también comprender que el análisis iconográfico, como también la descripción pre-iconográfica, son actividades que adquieren, por propia definición, un carácter analítico, lo que no obsta para que las consideremos también como acciones interpretativas. También la actividad analítica forma parte del proceso interpretativo, puesto que cada análisis implica representaciones, es decir construcciones sintéticas con las que concluye el proceso analítico, las cuales, al propio tiempo, podrán ser objeto de otra interpretación y así sucesivamente. De este modo se comprende que el análisis iconográfico constituya un proceso que termine con una representación, la cual se integrará en otro proceso analítico a otro nivel, conducente a otra representación, que en el ordenamiento panofskiano sería ya la interpretación iconológica propiamente dicha.

Normalmente por análisis se entiende siempre distinción y separación de partes de una totalidad hasta llegar a conocer sus principios o elementos fundamentales; tiene un sentido descompositivo. Al contrario, la síntesis es una operación contraria, de sentido compositivo. Análisis y síntesis pueden ser empleados —y así debe ser entendido en el plan de la iconología— como métodos complementarios. El concepto de análisis ha sido utilizado en el campo filosófico ya desde la Antigüedad. En el racionalismo moderno, el proceso analítico es fundamental. En la Crítica de la razón pura, Kant denomina analítica trascendental al desarrollo de la facultad del entendimiento, y comienza por la descomposición de todo nuestro conocimiento a priori en los elementos del conocimiento puro del entendimiento. Kant emplea también el término analítica en la Crítica de la razón práctica, la cual va de la lógica a la estética, fundamentando, pues, como un discernimiento o entendimiento, la misma sensibilidad estética[7]. La ciencia aplica también el análisis al proceder empírico, orientado a descomponer la realidad en partes, las cuales son sometidas a un cuadro de condiciones distinto del habitual para observar reacciones. En ambos casos, pues, el filosófico y el científico, tienen lugar procesos del entendimiento, es decir, procesos interpretativos, o conciencia interpretativa, conducentes a representaciones partiendo del análisis. La interpretación consiste en analizar representaciones para concluir con otras representaciones. La representación acaba siendo una operación sintética, a la cual no se puede llegar sin un proceso de análisis en su función intelectiva[8]. Es de este modo como cabe entender todo el proceso interpretativo de la iconología. Los sucesivos desarrollos del sistema panofskiano son realmente procesos analíticos conducentes a representaciones sintéticas, aunque la representación conclusiva más significativa sea el síntoma cultural o símbolo. Éste entrará en contacto con una red en la cual se establecen relaciones con otros símbolos para concluir, por medio de esta vía interpretativa, en conceptos o representaciones como algo contributivo a la Historia cultural.

*«Ambito conceptual e imaginario»*

*y «Tradición cultural convencionalizada»*

La obra de arte es objeto de comunicación entre los seres humanos, ya que su estructura está organizada según reglas conocidas por el destinatario humano, quien establece con ella una relación de interpretación. Con la obra de arte y el destinatario se entabla un proceso interpretativo en los términos explicados en la sección anterior que, en el caso de la iconología como método interpretativo, tiene lugar principalmente en torno a la función de significación, puesto que la obra de arte, al conformarse en imagen, se integra dentro de un proceso significante. No obstante, y esto quedó claro desde Panofsky, en el desarrollo interpretativo, la significación icónica constituye el eje de reflexión fundamental, pero no el único[9].

La iconología, al centrar su interés en la significación, parte principalmente de la iconografía, la cual sensu stricto ha trabajado tradicionalmente estableciendo relaciones entre imágenes y textos literarios, constatando derivaciones recíprocas, o incluso proponiendo hipotéticas relaciones de intertextualidad entre ambos modos de significación. La semiología, al tener más interiorizado que la iconografía el concepto de la imagen como especie de lenguaje, quizás ha permitido mejor, desde el punto de vista teórico, el análisis de la imagen plástica sobre la base de una red de codificación icónica, puesto que la significación es un proceso cultural que genera codificación[10]. Esta perspectiva, por ejemplo, ha resultado ser bastante fructífera en los estudios sobre emblemática, puesto que de algún modo, en el ámbito emblemático, se ha establecido cierto sistema de codificación icónica. Así por ejemplo, la imagen de la vid enroscada en el olmo llegó a convertirse en un signo de la unión basada en el amor, algo que puede adquirir matices y variantes en función de cada contexto. Puede servir el ejemplo de la empresa VI de Núñez de Cepeda [fig. 55] que presenta esta imagen para significar el matrimonio espiritual estable del obispo con su Iglesia, signo éste que puede ser equiparado al emblema CLIX de Alciato, que nos muestra a la vid sostenida por un olmo ya seco para significar el amor constante más allá de la muerte, concepto que está presente también en un poema de Quevedo. Las variaciones que sobre ello nos presenta la emblemática realmente fueron muchas; véase también la del italiano Camilo Camilli en una empresa que muestra al olmo caído, quedándose la vid sin apoyo, refiriendo tal imagen a una mujer viuda[11].

De todos modos, dentro y fuera de la semiótica, puede admitirse con toda legitimidad la codificación del significado en el ámbito de la imagen, en especial durante el período anterior a la era de la razón cuando el mundo del arte y de la imagen se encuentra regulado por la retórica. Así mismo, podría incluso hablarse de codificación del símbolo en el sentido como lo entendió Creuzer durante el Romanticismo, o G. Durand en la actualidad. Al propio tiempo, es necesario también reconocer que la cuestión del código ha podido incluso dar lugar a arbitrariedades o destemplanzas en el juicio interpretativo, ya que su detección por parte del crítico es problemática por ser el significado, en el ámbito icónico, una cuestión muy escurridiza. La imagen es una construcción de carácter sintético y la detección de su





eventual código debe ir regulada por un coherente y riguroso ejercicio de control interpretativo con el fin de no derivar en lecturas que distorsionen su sentido. Desgraciadamente, en alguna ocasión, la iconología practicada en nuestro país, sobre todo en los inicios de su andadura, ha descarriado en derivas poco acertadas, lo que en su día fue causa de cierto desprestigio. Por otro lado, ha de tenerse en cuenta que, en el momento de crear, el artista instituye código, porque pretende ser original. El problema de la interpretación de la obra de arte se agrava entonces más, puesto que debemos suponer que el artista cuenta con una gama infinita de posibilidades, y tiene a su disposición, además, un conjunto de formas pertenecientes a códigos —idiolectos— diferentes: el de su momento cultural, el de su sociedad próxima, el de su grupo, el suyo propio... etc. El iconólogo, en cada caso, trata de obtener intuitivamente determinadas claves de lectura tratando de aproximar la evidencia de los máximos idiolectos posibles, especialmente aquellos que le capacitarán para percibir los símbolos, o síntomas culturales —por utilizar la expresión de Panofsky—.

Es necesario, antes de continuar, advertir algo, aunque quizás el lector ya lo haya hecho: en el proceso iconológico la fase de detección del código corresponde estrictamente al análisis iconográfico, un estudio encajado ya por Panofsky como discernimiento de la significación secundaria o convencional. La convencionalidad, es decir la relación de la imagen con un código de significado, es precisamente uno de los fundamentos en donde radica el ejercicio de la iconografía. Recuérdese también que el punto de vista de la iconología tradicional, como Historia del arte, consiste en centrar el interés en el significado que asume la obra de arte especialmente en el momento de la creación. Aproximar una reconstrucción del acto creador es tratar de comprender lo que el artista pretende comunicar. Ello, en definitiva, convierte al historiador del arte en receptor del mensaje, por lo que, en principio, no hay diferencia entre el espectador y el historiador, sólo que este último debe estar dotado de unos medios y unos hábitos que le permitan una recepción en la cual interfiera lo menos posible la extensión de su yo. Las lógicas implicaciones de significado que una obra de arte pueda generar en la comunidad humana, independientemente de la intencionalidad comunicativa originaria del mismo artista, aunque también son objeto de atención por parte del historiador del arte, es evidente que constituyen el campo de acción característico de otras disciplinas, como la Sociología o la Antropología.

Es muy importante definir bien la función del iconólogo, desbrozando el campo con el fin de delinear con claridad la conducta metodológica. Para el análisis iconográfico, punto de partida general, es importante diferenciar bien significación de implicación, como lo hiciera Gombrich, y en su lugar hemos señalado. Aunque ambas cosas atañen a la esfera del significado en la obra de arte, conviene diferenciarlas. La primera es referida, en sentido propio, al significado originario; la segunda es otra significación latente que tiene que ver más bien con el significado interpretado por el espectador, o incluso añadida por el mismo artista al plan originario. Las implicaciones pueden cambiar a lo largo del tiempo, pero no la significación originaria. Gombrich propuso un ejemplo muy típico para centrar la distinción: el monumento que en forma de fuente fue levantado en la plaza londinense de Picadilly Circus. Presenta la figura de Eros lanzando flechas. Originariamente, esta fuente fue compuesta como un homenaje al séptimo conde de Shaftesbury, erigido en 1886, y la imagen fue concebida como una alabanza al espíritu humanitario y benefactor del homenajeado. Pero la interpretación popular fue muy otra, convirtiéndose en el distintivo del

lugar de encuentro de los barrios de la diversión londinense. Este último significado es encajado por Gombrich como implicación, diferente del término significación, referido éste a la intención original[12].

En el fondo de todo el proceder iconológico existe el problema de la delimitación más aproximada posible del significado. El mismo ejemplo propuesto por Gombrich, nos conduce a la evidencia de que el referido significado implicado de la figura de Eros en dicho barrio londinense, depende en su esencia también de una convención. Nunca la figura de Eros hubiera significado para los londinenses el amor si esta imagen no hubiera sido codificada por la tradición cultural. Es más, el significado que ha prevalecido no ha sido el recuerdo de la personalidad magnánima del conde de Shaftesbury, sino otro basado en una disposición sugerida por la figura del clásico Eros alado disparando las flechas de la pasión. Esto es así debido a que la obra de arte es un objeto producido por el hombre en un determinado momento de la historia, y posee la cualidad de permanecer en el tiempo, de lo que se deduce que sus significados —el originario, más el implicado— están determinados por diferentes universos contextuales, ámbitos conceptuales e imaginarios sucesivos que se proyectan e intensionalizan en ella, la obra de arte, a lo largo del tiempo.

Por otro lado, no perdamos de vista, siguiendo con el mismo ejemplo de la fuente londinense, que tanto significación originaria como implicaciones se basan en la compleja red de la codificación icónica; para este caso, en el hecho de que Eros signifique el amor, algo mantenido por medio de una tradición. Variará solamente la función imaginaria, es decir el hecho de que en la intención originaria, Eros signifique el altruismo del conde, mientras que popularmente se vea en la misma imagen al amor en su vertiente más voluptuosa o carnal. La compleja red de codificación, o convencionalidad, nos evidencia que existe una tradición cultural de convenciones de significación, la cual debemos considerarla formando también parte del contexto de la obra.

En síntesis, podemos aducir como evidentes las siguientes afirmaciones: primera, que el significado de una obra, en el momento de su génesis, se basa fundamentalmente en una interpretación o declaración en forma de una representación que practica el artista de acuerdo con un plan, sea éste propio o bien impuesto por los comitentes; segunda, que el espectador —incluso el propio artista— puede construir significados diferentes de los propuestos originariamente a partir de su interpretación libre; tercera, que tanto las significaciones originarias, como las implicaciones, están condicionadas tanto por una tradición cultural convencionalizada, como por un ámbito conceptual e imaginario actualizador de la obra artística, con el que confluye, o se cruza, dicha tradición; y cuarta, que tradición cultural convencionalizada y ámbito conceptual e imaginario constituyen un conjunto de referentes externos en donde el historiador podrá detectar conexiones con el fin de construir su interpretación.

Interpretar una imagen es extensionalizarla, es decir medir su capacidad expresiva y comunicativa cotejándola con su universo conceptual e imaginario; lo contrario de lo que ha hecho el artista, quien ha intensionalizado sus diversos componentes para conferir a la obra una alta capacidad comunicativa[13]. De aquí se desprende la necesidad de precisar también





los límites y grados comprometidos en el proceso. A. García Berrio y T. Hernández, aclaran que en el significado de la imagen artística —para ellos texto estético, pues así lo denomina el estructuralismo— debemos distinguir: significado conceptual, que es cognoscitivo, lógico, convencional y denotativo, del significado imaginario, un significado connotativo, «cuyo rasgo diferencial consiste sobre todo en el tipo de recubrimientos sentimentales del objeto estético, depositados en él por el trabajo imaginativo de la fantasía»[14]. No cabe duda que este segundo aspecto es muy escurridizo para el iconólogo, sin duda por la dificultad que supone su objetivación y correcta detección, pero no debe ser menospreciado, ya que tiene su importancia no sólo para una más aproximada percepción del significado, sino también por ser un componente importante para la configuración evolutiva del código. Las variaciones de éste a lo largo del tiempo dependen también en gran medida de las connotaciones eventuales, siendo por ello un aspecto semántico muy representativo de la obra de arte visual. Toda esta cuestión del significado imaginario es muy problemática. Creo que Meyer Shapiro se refiere a él cuando habla del contenido de la obra de arte como «el ideal poético de un matrimonio entre sonido y sentido», por lo que no puede establecerse una distinción clara entre forma y contenido; ambas cosas constituyen un ámbito único. Este investigador va también más allá y ha sabido ver que el contenido no puede ser sencillamente definido como la suma de los significados dados en el tema, más las connotaciones e incluso los elementos expresivos derivados directamente de la forma, puesto que un contenido es «ilimitado más bien que definido, y abierto a sucesivos descubrimientos más bien que aprehendido totalmente en un único momento de adivinación. La unidad de forma y contenido es entonces un acuerdo entre formas y significados especificables que puede aparecer en ciertas obras de un modo lo bastante comprensivo como para inducir a la convicción de que todo en la obra está sellado con un acuerdo satisfactorio, siendo así un fundamento de su belleza»[15].

A pesar de toda esta problemática, creo razonable el poder formular el bosquejo básico de una teoría metodológica para la interpretación —siempre aproximativa y provisional— de la imagen artística, cuyas tareas-marco fundamentales son dos: primera, buscar las claves que permitan concretar diferentes ámbitos conceptuales que ofrezcan la referencia extensional de la obra en donde quedarían también integradas las cualidades imaginarias; y segunda, la elaboración o definición diacrónica del complejo árbol ramificado que vendría a constituir la tradición cultural convencionalizada de cada una de las diversas unidades culturales manifestadas sígnicamente a lo largo de los tiempos. Entenderíamos, a partir de aquí, que la interpretación de la obra visual, como explicación de su contenido o significado, o extensionalización semántica de sus signos, consiste en hallar la intersección de los dos ámbitos de su contexto, es decir el desvelar el juego de relaciones entre el conjunto de formas intensionalizadas en la obra, como confluencia de la tradición cultural convencionalizada con el universo conceptual e imaginario.

*La obra de arte visual en la intersección de su contexto.*

Una primera cuestión, por tanto, en correspondencia con la primera tarea-marco apuntada, se le plantea al historiador: la definición de ámbitos conceptuales sobre los cuales situar el objeto de interpretación. E.H. Gombrich nos aproximó ya algunas claves para centrar la tarea. Una de ellas —siguiendo también a Hirsch— es el que denomina principio de la primacía de los géneros, que tiene la misión de restringir o acotar el campo de las referencias[16]. En concreto, se entiende con esto que cada género configura un lenguaje o código particular. La confusión, por ejemplo, de una imagen de santa Catalina con una alegoría de la Fortuna —por citar un caso trivial pero ilustrativo: ambas tienen como atributo la rueda—, se produce por no haber tenido en cuenta el género, es decir el ámbito funcional o temático donde la imagen cobra sentido. Gracias a que existen géneros tales como el retablo, la pintura decorativa de salones, el bodegón, y repertorios como mitologías, leyendas, composiciones alegóricas, etc., en suma, las diversas categorías y usos artísticos, donde es posible identificar los temas y describir las imágenes, podemos delimitar fronteras concretas de significado. Este principio se complementaría con el llamado principio del decorum, es decir lo adecuado, ya que «hay una conducta adecuada





en determinadas circunstancias, una manera de hablar adecuada en ciertas ocasiones y, por supuesto, también unos temas adecuados en contextos concretos»[17].

El coto delimitado por el género más lo apropiado a cada ocasión y lugar, así como otras consideraciones y principios de orden histórico, social o antropológico, constituiría esencialmente lo que acabamos de entender como ámbito conceptual de una obra. El principio de intersección de la imagen sobre este contexto —retomando la misma terminología de Gombrich—, controlaría el significado concreto que adquiere una imagen en el caso de tener ésta múltiples posibilidades de lectura. Huelga advertir que en este caso se encuentra la práctica totalidad de las imágenes. Como ejemplo, la historia de Narciso podía tener múltiples interpretaciones. Por un lado, podría entrar en el conjunto de un programa que tuviera el amor y sus diferentes manifestaciones como tema básico; bajo el común denominador del agua, del mismo modo la historia se integraría junto a otras historias que poseyeran la misma relación para decorar, por ejemplo, una fuente: la historia de Ícaro, el rapto de Europa, etc. Así mismo, otros requisitos contribuirían a contextualizar la imagen, como podrían ser, por ejemplo, las preferencias y aptitudes de los artistas, las tendencias y conductas habituales observables en éstos, etc. El concepto de ámbito conceptual e imaginario puede ser algo muy variado y, para su consideración, no necesariamente ha de ser circunscrito a aspectos que requieran una atención sincrónica estricta, en el sentido de requerirse un lugar concreto y un tiempo contemporáneo. Un género, en el sentido que acabamos de referir en Gombrich, puede ser un caso concreto de ámbito conceptual. Así, las fuentes renacentistas o los túmulos funerarios barrocos constituyen géneros, por tanto ámbitos conceptuales. La vanitas barroca, por ejemplo, sería el caso de otro de dichos géneros, aunque la vanitas es de hecho un tema que puede estar implícito de modo secundario en imágenes clasificables dentro de otro género. En este sentido, la vanitas, como género o como tema secundario de una imagen, corresponde a un ámbito conceptual e imaginario concreto. Más allá de los géneros, el ideario o imaginario propiamente dicho de un grupo puede ser también otro ámbito conceptual; sería el caso de la cultura cisterciense, o la cultura jesuítica, cada una de las cuales modela unos conceptos y un imaginario en función de los cuales determinados signos icónicos pueden llegar a ser muy comprensibles para un historiador. También podría tomarse como un ámbito conceptual e imaginario algo más preciso, como sería un programa visual dispuesto en un lugar concreto con sus correspondientes implicaciones ideológicas. Como ejemplo, podría ser tenido en cuenta el conjunto escultórico-pictórico de la nave de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia recientemente restaurado. Se ha planteado aquí una recuperación de su primitiva configuración, la cual sufrió un fuerte maltrato durante la contienda civil de 1936, así como también una descuidada y apresurada restauración llevada a cabo al término de ésta, la cual enmascaró su sentido primigenio. En este caso, el ámbito referencial más importante para recuperar elementos completamente perdidos —los atributos de las alegorías así como los textos de las filacterias—, ha tenido que ser el programa visual de las mujeres fuertes como tipos de la Virgen María. Dicho programa, de este modo, puede ser considerado como un ámbito conceptual e imaginario, por medio del cual guiarnos en dicha recuperación. En definitiva, el concepto del ámbito conceptual puede ser de índole muy variada y depende siempre de la clase de investigación que se esté acometiendo.

La segunda de las tareas-marco señaladas corresponde a la definición de la tradición cultural convencionalizada —o las diferentes tradiciones, en plural—. Supone que nos

preguntemos cómo se ha llegado a codificar la imagen, y cuál es el proceso de codificación de las imágenes en la tradición de una cultura. Es esta una cuestión que hemos tratado anteriormente, en el ámbito específico de los estudios sobre emblemática[18]. La respuesta radica en la aceptación de la premisa según la cual tanto las implicaciones como las intencionalidades originarias del significado, son determinantes para la vitalización, olvido, modificación, o recreación de las convenciones o códigos. En otras palabras más simples, cuando un mensaje llega a su destinatario, resulta ser fuente de información ulterior, fuente de contenidos posibles y diferentes generando e integrándose en los procesos de codificación. Aceptado esto, se impone la tarea de la definición de la estructura diacrónica del código de cada unidad cultural concreta, algo que, huelga decirlo, está ya muy desarrollado por la misma iconología, hasta el punto de que podamos decir que forma parte de su esencia misma. En efecto, esto lo estuvimos ya constatando en las investigaciones de Warburg, continuadas con Fritz Saxl, quien introdujo el concepto de continuidad y variación en la vida de las imágenes, aunque en ellos tal cosa tuviera más que ver con el concepto de símbolo que con el código.

Dentro de esta dinámica es como cabe encajar la historia de los tipos iconográficos. En su lugar ha sido perfilado el concepto de tipo iconográfico[19]. Panofsky se refería a la historia de los tipos como principio controlador que debía regir el análisis del contenido secundario o convencional, es decir el análisis iconográfico. Es importante valorarlo en su justa dimensión, puesto que la historia de los tipos iconográficos constituye ni más ni menos que el aparato referencial más importante de la tradición cultural convencionalizada. La historia de los tipos constituye también el exponente más manifiesto de lo que en sentido estricto es el código icónico: los tipos iconográficos son la expresión del código dentro de la tradición cultural. Las secuencias narrativas, cuando se traducen en imágenes, tienden a adquirir un carácter convencional, observándose una continuidad a lo largo de la historia, así como variaciones según diferentes circunstancias: ámbitos culturales, connotaciones provenientes del imaginario particular de artistas o de grupos, etc. Es de este modo como se comprende que las culturas llegan a disponer de ricos recursos icónicos codificados o convencionalizados. En este sentido, una de las acciones merecedoras de atención es algún intento por esclarecer las peculiaridades de este código. Así como el historiador morfologista y tradicional ha necesitado referenciar todo aquello que le permite definir cada estilo, el iconólogo necesita del mismo modo establecer cierto orden que le permita entender los códigos de las imágenes[20].

Recapitulando, la práctica de la investigación se basa pues, como podemos deducir de todo esto, en controlar correctamente el contexto. Al historiador del arte se le impone como necesidad sistemática, el definir contextos: ámbitos conceptuales y tradiciones culturales convencionalizadas, y éstos sólo se pueden construir objetivando cada supuesto en la mayor extensión posible de la muestra, elaborando una tipología minuciosa de casos, lógicamente estructurada y apoyada en la máxima cantidad de referencias. Voy a tratar de manifestarlo con lo que podría ser una interpretación de la imagen San Jerónimo en meditación, representación artística del pintor francés del siglo XVII Lubin Baugin [fig. 56]. Vamos a tomar como ámbito conceptual de ésta el propio de la vanitas, el cual está ya bien definido por la tradición de estudios histórico-artísticos sobre el Barroco, y por lo tanto no necesita más aclaración que remitirnos a ella[21]. Este ámbito lo estamos tomando como el principal elemento referencial en sentido horizontal —el vertical correspondería a la tradición cultural convencionalizada— desde el cual poder establecer un contexto





suficiente. Con todo, no debe ocultársenos que en esta obra podrían establecerse otros ámbitos conceptuales, sin que ello supusiera el inconveniente de una reducción referencial de la vanitas; más bien al contrario, complementarían el contexto. Estos otros ámbitos podrían ser, por ejemplo, el de los santos penitentes, ámbito que tiene entidad muy significativa en la cultura del Barroco, o incluso el lugar o ambiente conventual o eclesiástico en donde esta imagen pudo desempeñar una función concreta. No obstante, por el momento, y en razón de buscar la claridad expositiva, solamente vamos a tomar el primero de estos ámbitos referenciales, a través del cual probablemente la obra nos resultará satisfactoriamente comprensible.

Una vez delimitado el ámbito conceptual de la vanitas, trataremos de establecer los elementos de la estructura significante de la imagen de san Jerónimo que nos ocupa. Para empezar, no podemos eludir la referencia al tipo iconográfico, algo que debe ser tenido en cuenta dentro de lo que sería la historia del tipo, lo cual pertenece ya al ámbito de la tradición cultural convencionalizada[22]. En dicho sentido, aquí podemos observar un san Jerónimo penitente, en una especie de puesta en escena que se aparta un poco de su iconografía tradicional. Ha desaparecido la gruta, su medio natural, y atributos como el león, su acompañante en el desierto, la cruz, rústica a veces, como es posible ver en la versión de Torrigiani, así como la piedra con la que se golpea el pecho. Los atributos han sido reducidos, con la máxima simplicidad plástica y cromática, sólo al campo significativo de la ruda piedra cuadrangular que hace de escritorio más los libros y el capelo cardenalicio, atributos de su iconografía tradicional que elevan al penitente al rango de Doctor de la Iglesia. Baugin ha elaborado el tema con la intelectualidad de un pintor manierista. El eje de este discurso es la calavera, que sostenida en su mano derecha por el santo, y sobre la que centra su mirada, conforma la imagen de una meditación en la forma retórica de un diálogo: un tête-a-tête espiritual, descrito en medio de la tensión corporal que mantiene al santo, conformando una bella composición en línea cerrada[23]. La fuerza de este expresivo diálogo viene dada precisamente por la idea de la vanitas, una reflexión filosófica sobre la vanidad de la existencia, idea ésta que se desarrolla a partir de la calavera, cuya extensionalización en el plano de la tradición cultural convencionalizada también debemos pasar a hacer, ya que se trata del símbolo por excelencia de la vanitas.

Obsérvese que la interpretación parte, en primer lugar, del análisis visual de sus elementos y su gestualidad. A partir de aquí, su comprensión interpretativa debe ir tratando de referenciar cada elemento con su contexto y con la tradición de las imágenes. Se trata de extensionalizar la obra ligándola a elementos externos. Una primera referencia sería la de su tipo iconográfico, considerado ya dentro de la tradición cultural convencionalizada, así como la revelación del gesto de mirar la calavera, entendiéndolo como un acto meditativo cuya clave la encontramos en el ámbito conceptual de la vanitas. Podemos incluso pasar a considerar cada atributo en relación con su respectivo código, es decir su respectiva tradición cultural convencionalizada[24], y así mismo en relación con el ámbito conceptual de la vanitas. Huelga decir que la extensionalización de estos elementos debe hacerse indistintamente con cualquier clase de referente, no únicamente imágenes; veremos no obstante, que principalmente tendremos en cuenta imágenes y textos. Los atributos —llamados también emblemas— merecedores de atención, serían aquí principalmente la calavera y la piedra cuadrangular que le sirve de apoyo. Cada uno de ellos tiene su propia tradición cultural convencionalizada, pero por razones de espacio y de pragmatismo, creo

que no vale la pena que nos detengamos en su detalle, y además su significado como algo tradicional en el ámbito de la vanitas, es incuestionable. Bastará un breve repaso.

La denotación básica que posee la calavera, en su código convencional a lo largo de todos los tiempos, es la muerte, un concepto que se encuentra estrechamente vinculado a la vanidad, de modo especial desde el Gótico, sobre todo en su etapa tardía. La iconografía de la muerte y los fenómenos más importantes a este respecto durante los siglos XIV y XV han sido ya muy estudiados. Era ésta una época de epidemias y el tema de la muerte pasó a ser lugar de encuentro de poetas y artistas. En tal circunstancia, sub specie de vanidad, la calavera fue utilizada con fines didácticos[25]. Y ello, tras el breve paréntesis renacentista, se introduce en la cultura de la Contrarreforma y del Barroco, adquiriendo aquí unos matices muy peculiares, como nos puede demostrar la emblemática. La calavera, imagen reiterada en estos tiempos, se configura alrededor de un complejo entramado de signos, en donde lo denotativo se complementa con los juegos connotativos más sutiles. Podríamos describir todo un universo con los matices en que se nos manifiesta la calavera. Algunos de éstos, los podremos constatar en un escogido ejemplo, ya que la imagen de la calavera es la imagen por excelencia de la vanitas. Nos basta con una extensionalización, tan típicamente barroca, como la que nos declara aquella empresa con que Juan de Borja cierra sus Empresas morales, cuyo mote es Hominem te esse cogita [fig. 57]. Se trata de una llamada a la meditación sobre la condición humana del hombre: «Acuérdate que eres hombre», el conocerse, un tema peculiar también de los Ejercicios Espirituales ignacianos, en cuya esfera se desenvuelve la espiritualidad de este emblemista de la estirpe de san Francisco de Borja: «No hay cosa más importante al hombre Christiano que conocerse, porque, si se conoce, no será soberbio, viendo que es polvo, y ceniza, ni estimará en mucho lo que hay en el mundo, viendo que muy presto lo ha de dejar»[26].

San Jerónimo se apoya también sobre una significativa y sólida gran piedra cuadrangular. A la luz de la tradición cultural convencionalizada, fácilmente podemos entender esta piedra como un signo en relación con la sabiduría, tema que no puede ser nada ajeno a la personalidad de san Jerónimo, uno de los doctores por excelencia de la Iglesia. Para ello hemos de admitir que el cuadrado, uno de los símbolos primordiales, es, con palabras de Champeaux y Sterckx: «una figura antidinámica, anclada en cuatro lados; simboliza la detención, o el instante prefijado; implica la idea de estancamiento, de solidificación, incluso la perfección estabilizada»[27]. En función de esta idea general sobre el simbolismo del cuadrado —entiéndase también el cubo—, observamos que en el S. XVI, Pierio Valeriano habla de la piedra cuadrangular como jeroglífico de la sabiduría. Así como fue costumbre de los antiguos, escribe Valeriano, representar a la Fortuna sentada sobre una piedra redonda —esférica—, del mismo modo la Sabiduría lo era sobre otra cuadrada, demostrándose que aquélla era voluble en su sede, mientras que ésta era firme e inmóvil. Llega también Valeriano a leer en los leños, supuestamente cuadrangulares, con los que Noé construyó el arca, el símbolo de los Doctores de la Iglesia, gracias a cuya sabiduría se conservaba la fe del pueblo[28]. El jeroglífico de la piedra cuadrada procedente de Valeriano pasará posteriormente a Cesare Ripa [fig. 58] en la representación de la Sabiduría Divina[29]. La relación del cuadrado, la piedra cúbica, con la sabiduría trasciende mucho en la emblemática, como nos demuestra otra de las empresas de Juan de Borja: Sapientis animus [fig. 59]. Borja, en este caso, traduce en imagen emblemática las cualidades morales de solidez y seguridad de la sabiduría, explicando así:





«TAL ES EL ÁNIMO DEL SABIO. Porque así como la piedra cuadrada, de cualquier manera que la echen y pongan, siempre queda en pie y de un mismo asiento; así y de la misma manera el hombre sabio y valeroso, cualquier caso que le sucediere le debe hallar firme y seguro, sin que puedan los trabajos y adversidades derribarle, ni los gustos y buenos sucesos elevarle más de lo que conviene»[30].

Esto es a grandes rasgos y de un modo muy sintético lo que podemos tener en cuenta sobre la tradición cultural convencionalizada de la piedra cuadrangular[31]. A la luz pues, de todo un contexto formado por una tradición cultural convencionalizada más un ámbito conceptual concreto como es el de la vanitas, podemos interpretar la imagen de este cuadro de Lubin Baugin —nunca será posible expresarlo en términos absolutos— fundamentalmente así: la tensión emotivo-intelectual de san Jerónimo, como meditación del sabio sobre la muerte, la verdad última de la existencia del hombre en el mundo terrestre. Naturalmente, la aproximación interpretativa será de calidad diferente en función del ámbito conceptual e imaginario —o ámbitos en plural—, en el que se puedan establecer referencias contextuales.

El proceso interpretativo, como epistemología que permite conducir el desarrollo de la iconología, es también esencial para poder articular la principal aspiración de ésta: conducir o liderar la misma Historia del arte como disciplina, es decir ejercer como una alternativa coherente dentro de este espacio disciplinar. Es evidente que para ello la iconología deberá desplegar su capacidad integradora, entendiendo por tal su aptitud para conducir ordenadamente las diferentes diligencias que de modo tradicional se practican dentro de la disciplina. Esto se encuentra también vinculado a una apuesta fundamental: la creación de un régimen, procedimiento, o costumbre, que permita ordenar la didáctica de la Historia del arte desde sus más elementales niveles. Es evidente, como ya he tratado de poner de relieve de diverso modo dentro del conjunto de esta obra, que tal cosa no ha sido lograda dentro de las enseñanzas histórico-artísticas en España. No cabe duda tampoco que la alineación de la iconología, como alternativa dentro de la didáctica de la Historia del arte, constituye el reto que proporcionará la llave de su auténtica penetración y afianzamiento.

Como muestra de lo lejos que la didáctica de la Historia del arte actual se encuentra de este objetivo, bastará un sencillo ejemplo para advertirlo con claridad. Habitualmente, cuando un profesor corriente —pongamos, de enseñanza secundaria— imparte a sus alumnos la observación de una obra tal como la Santa Cena de Leonardo da Vinci, su proceder más común es probablemente el siguiente:

«Esta obra nos muestra la Última Cena de Jesús con los Apóstoles. El artista ha querido representar el momento en que éste les dice que uno de ellos le va a traicionar esa misma noche, y ha elaborado expresivamente el efecto que tal revelación produce entre los concurrentes. A partir de esta motivación, la obra tiene como características artísticas más relevantes: su composición, disponiendo a los Apóstoles en grupos dentro de un espacio que crea cierta continuidad con el mismo espacio del refectorio monástico donde se encuentra la obra: Santa Maria delle Grazie; su original técnica pictórica con la cual quiso el artista experimentar algo nuevo sobre el buon fresco, causa también de su mal estado de conservación; así mismo otra de sus características es el sfumato de las figuras..., etc.»

El discurso, por medio de esta deriva tan usual, termina concentrando la atención en diferentes aspectos de carácter técnico y estilístico, tomando tales cosas como los valores artísticos o notas distintivas más destacadas, llegando de este modo a un punto donde ya no es posible profundizar o enlazar alguna clase de relación con más aspectos dentro de la transversalidad o interdisciplinariedad de la cultura. Este procedimiento está muy generalizado, maxime cuando, para mayor inoportunidad, el correspondiente docente somete tales juicios a una definición previa, a priori, del marco o del contexto histórico —una discutible costumbre determinista— que favorece la consideración de la obra de arte como algo propiciado por singulares fenómenos desencadenados desde el contexto: la obra viene así a ilustrar un concreto discurso histórico externo. Es un proceder semejante al de la típica publicación sobre Historia, cuyos editores estampan una imagen de procedencia pictórica, a veces con cierta sensación de trivialidad, simplemente para alegrar el pesado aspecto de la sucesión textual. Obrando de tal modo, los docentes de la Historia del arte proceden completamente al revés de cómo sería aconsejable desde una perspectiva iconológica, es decir menospreciando la vía del conocimiento de la obra por medio del diálogo con el contexto, como modo de aportar algo al conocimiento de dicho contexto donde se integra. Probablemente la situación cambiaría si el discurso ejemplificado con la Santa Cena de Leonardo, se invirtiera completamente: si se comenzara por destacar aquellos aspectos técnicos y estilísticos, reservando a posteriori la verificación del tipo iconográfico, las fuentes del tema y en definitiva, las consideraciones que pudieran hacerse en orden a la significación de todos los aspectos de la obra en el plano histórico. Quienes tenemos por costumbre tratar de proceder de este último modo, estamos convencidos que integramos mejor la Historia del arte dentro del conjunto de las disciplinas históricas, o mejor, de las disciplinas que tienen por objeto de estudio la cultura. Es evidente que mientras nuestros estudiantes, desde los niveles más elementales, no adquieran la costumbre de enfocar su comprensión de los fenómenos artísticos de este segundo modo, la iconología no cumplirá con su aspiración de liderar la Historia del arte. Reflexionar sobre esto es lo que nos concierne aquí.

Para empezar a discernir tal cosa, conviene antes que nada recordar la diferencia, en la obra de arte, o en la imagen, entre la noción general de lo que es forma y lo que es significado o contenido temático. Esta diferenciación es esencial, ya que se encuentra en la misma raíz del proceso interpretativo de la iconología. Las nociones de forma y significado conforman las dos caras interde-pendientes en las que se descompone una obra en un primer estadio del proceso interpretativo: el análisis.

Por forma perfectamente podemos entender lo que define el Diccionario de la Real Academia: «hechura exterior de una cosa», por lo tanto aquello que puede ser percibido por los sentidos. En la obra de arte se entiende por forma todo aquello que nosotros podemos conocer o interpretar a partir de lo que nos comunican los sentidos sobre la materia de que está constituida la obra, y sobre aspectos tales como el colorido, la organización de los elementos que la conforman, o composición, etc. Nuestro entendimiento puede crear también conceptos —realizar interpretaciones— a partir de la observación de la forma. Los conceptos formales, en tal sentido, serían aquellos que han sido elaborados a partir del enjuiciamiento de la forma como tal.

Entenderemos, en cambio, por significado o contenido, todo aquello que viene a representar la obra de arte visual. Las representaciones artísticas pueden ser miméticas o no. Ha sido ya tratado en su lugar que las representaciones con las que opera la iconología son fundamentalmente las imágenes de naturaleza mimética. El juicio de las imágenes conduce a la elaboración de conceptos concernientes al ámbito del significado, para lo cual se necesita el concurso de elementos provenientes del contexto, es decir del entorno exterior de la obra, los cuales, como hemos visto en la sección anterior, se pueden estructurar como ámbito conceptual e imaginario y tradición cultural





convencionalizada. En el seno del primero de estos ámbitos, debemos hacer incluso una nueva descomposición para tratar de aproximar con toda exactitud el término: lo que concierne al tema o asunto representado por un lado, y lo que constituye el conjunto de recubrimientos sentimentales del objeto estético, es decir la emoción poética inherente. En el epígrafe anterior, nos hemos ocupado de ello, y nos hemos referido a estos dos elementos como ámbito conceptual y ámbito imaginario respectivamente. Así mismo ha sido perfilado el concepto de tradición cultural convencionalizada.

Es esencial la distinción analítica de forma y contenido. Los teóricos del arte a partir del Renacimiento lo supieron diferenciar funcionalmente. Alberti, por ejemplo, distingue la configuración técnica y formal de la pintura respecto del contenido, que él llama historia o invención. Lo primero —la configuración formal—, es desglosado en tres aspectos: circunscripción mediante líneas, composición o unión de las partes y recepción de luz. Si para esto exige del pintor un dominio de la geometría, para lo segundo —la historia o invención — lo será de la retórica y la poesía:

«Así pues afirmo que el arte geométrico no puede ser descuidado por los pintores en lo más mínimo. Luego de esto, será que se deleiten con los poetas y retóricos. Pues éstos tienen muchos ornamentos comunes con el pintor. Y no poco le ayudarán a construir perfectamente la composición de la historia los literatos abundantes en noticias de muchas cosas, cuya principal alabanza consiste en la invención. En efecto, la invención tiene tal fuerza que por sí misma, sin representación pictórica, deleita»[32].

Vasari hablaba también de dibujo e invención como las dos categorías supremas en el concepto de las artes figurativas, cuando por invención entendía lo que nosotros denominaríamos el tema o la idea de una obra, y por dibujo todo aquello que entendemos como forma. En algunas escuelas estéticas contemporáneas se mantiene que tal distinción, que sin duda es compleja, no puede hacerse puesto que forma y contenido constituyen una unidad indisoluble en la obra de arte, al existir una relación de interdependencia. Pero esta supuesta indisolubilidad, dificulta más que facilita la comprensión del arte ya que, aun siendo imposible la separación ontológica entre forma y contenido, es posible y hasta necesario el establecer la distinción, pues negar tal posibilidad equivale a negar la posibilidad de hacer crítica. Además tal distinción se impone en calidad de un proceso interpretativo, el cual comienza siendo analítico. Forma y contenido son pues términos en que ha de ser descompuesta necesariamente la obra de arte.

Desde la óptica del historiador, como crítico, la distinción de forma y contenido, insistamos en ello, es funcional y debe ser tomada sin perjuicio de que forma y contenido constituyan una unidad en la que no cabe la autonomía independiente de cada uno. Dicha unidad es especialmente sensible sobre todo al considerar el ámbito imaginario, puesto que no es posible entender este aspecto sin el concurso conjunto de forma y contenido. Meyer Shapiro reparó también en ello hablando del «ideal poético de un matrimonio entre sonido y sentido», con referencia a la evocación de los sentimientos implícitos en la forma misma, como cuando en el lenguaje hablado las características fisionómicas del habla forman parte del mensaje proyectado[33].

La operatividad analítica que se alcanza con dicha distinción es muy ventajosa y oportuna. La podemos fácilmente constatar a través de un ejemplo. Así, si estamos ante una pintura como la que muestra la ilustración [fig. 60], compuesta por una configuración particular de líneas y de color, percibimos formas concretas, las cuales se ajustan a un patrón que los historiadores del arte conocen como primitivo flamenco, pudiéndose profundizar en ello y llegar incluso a distinguir, en virtud de nuestro buen conocimiento de las formas a partir de una fundada experiencia, la traza característica del pintor Gerard David. Pero si además reconocemos la imagen de una mujer que está dando de comer sopas de leche a un bebé, nos situamos ya en una esfera de conocimiento diferente, ya que lo percibido como una forma, en relación con determinados referentes extensionales del contexto, como podría ser la experiencia cotidiana, y en virtud de unas categorías lógicas, adquiere un significado para nuestro entendimiento: una madre ocupada en la crianza de su hijo. Más aún, probablemente, con la ayuda de otros referentes extensionales más específicos que la simple experiencia cotidiana, es probable que hayamos advertido también que se trate de la Virgen María con el Niño en una escena íntima, con lo que haríamos también una lectura bastante más profunda y comprensiva. Además, en nosotros se podrían también manifestar unos sentimientos y unas emociones concretas, probablemente semejantes a las que el artista sintió, o bien podemos hipotetizar interpretativamente sobre unos sentimientos que el artista pudo tener. En suma, es evidente que nuestro entendimiento, muy familiarizado con determinadas imágenes, identifique el contenido de la imagen casi simultáneamente y de modo inseparable a la apreciación de la forma, pero es necesario que nosotros consideremos todas estas cosas separadamente para poder así proceder con cierto orden.

Como ya vimos en páginas previas, la actividad analítica forma parte del proceso interpretativo, puesto que todo análisis conduce a representaciones, es decir construcciones sintéticas con las que concluye el proceso analítico, las cuales, al propio tiempo, podrán ser objeto de otra interpretación y así sucesivamente. En conclusión, resulta en la práctica muy complicado descomponer una obra de arte entre forma y significado, pero puede ser considerado como algo útil entendiendo la descomposición como una fase analítica provisional que ha de concluir en el proceso sintético final.

Otra puntualización previa más. Debe tenerse presente que en estas páginas únicamente se pretende ofrecer una guía práctica para la explicación de la obra de arte o de la imagen. Conviene considerar que cuando nosotros decidimos explicar una obra, antes hemos tenido que haberla comprendido en toda su profunda extensión. Pero claro, una cosa es el conocimiento o comprensión de una obra de arte, y otra la explicación de ésta basada en tal conocimiento. La iconología es un método de conocimiento, un modo de aproximarse al conocimiento del arte, pero otra cosa es ordenar los conceptos con el fin de comunicarlos y transmitirlos de un modo racional y claro, algo que sin duda es esencial en la función docente, en donde el discurso explicativo llega a ser competencia no sólo del profesor que imparte, sino del alumno que debe articular, explicativamente también, lo que aprende. El proceso que a continuación voy a proponer se orienta, por tanto, hacia la comunicación del conocimiento en el contexto formativo o educativo. La reflexión presente debe ser tomada pues como una propuesta de principios generales a través de los cuales podría ser planteada también una didáctica de la Historia del arte tomando como guía los principios de la iconología.

Por razón de buscar la sencillez, nos vamos a centrar únicamente en lo que podría ser un patrón para la verbalización del discurso comprensivo de una obra de arte, teniendo presente que dicho patrón es aplicable también a discursos más complejos, como podría ser un conjunto monumental más amplio, o incluso como sistema para organizar por escrito una lección en un programa didáctico. Una vez aclarados estos extremos, pasemos a ver más detenidamente las fases de la explicación de la obra de arte, que son esencialmente las siguientes: localización, análisis formal y aproximación al significado. Es esencial comprender particularmente que cada una de estas fases deben seguir el mencionado orden, puesto que cada una descansa sobre las anteriores[34].

*I. Localización.*

El primer punto, a la hora de hacer una explicación de la obra de arte, es su localización espacio-temporal. Deben ser aquí definidos los siguientes aspectos: autoría o identificación del autor, nombre o título de la obra, localización geográfica y localización temporal. En el fondo, se trata de la actividad típica del historiador del arte cuando éste tiene como objetivo fundamental de su investigación la situación de la obra en un lugar histórico concreto. Es básicamente aquella clase de actividad que, por ejemplo, realizan los historiadores vinculados con los museos de arte. Es, por decirlo de alguna manera, la actividad arqueológica típica que compete a un historiador del arte. Ha de tenerse presente, que gran parte de la bibliografía crítica que actualmente existe sobre arte se ocupa estrictamente de este enfoque, incluso en los catálogos de diferentes exposiciones organizadas sobre material artístico, los estudios particulares de las obras se orientan en gran parte bajo esta perspectiva. Aquí es donde caben los métodos llamados comúnmente atribucionísticos, por el hecho de que los principales problemas que resuelven los historiadores son los de la identidad de los artistas. Es aquí especialmente significativa la metodología filológica, que combina las observaciones de carácter estilístico con documentación de procedencia archivística para identificar autorías y ubicar espacial y temporalmente las obras.

Es ésta una fase importantísima, ya que constituye la plataforma sobre la cual van a ser establecidos una serie de juicios y es importante tener presente que si dicha plataforma falla, la validez de los juicios que se hagan resultará perjudicada. Así por ejemplo, si fallamos en la datación de una pieza, cualquier juicio interpretativo que se sustente sobre dicha base resultará, total o parcialmente, invalidado. Por todo ello, el estudiante, el docente, o el investigador, nunca debería aventurar ningún dato de identificación y localización si no está completamente seguro de él. Si se da el caso de que la obra se identifica de forma errónea, es lógico que las dos siguientes fases queden sin fundamento. Si el investigador desea proponer alguna concreción inédita respecto a esos puntos, deberá aquí justificarlo y explicar las razones en que se basa su propuesta. O incluso, si la obra posee dificultades en estos puntos, donde hay autores que difieren, deberá esto explicarse, pudiéndose incluso mostrar preferencias razonadas.

Es la localización, pues, una actividad que consiste en asegurar el escenario sobe el que vamos a desarrollar una construcción conceptual y discursiva o explicativa. De manera obvia, cuando nosotros nos hemos propuesto la explicación de una obra, como mínimo debemos tenerla ya identificada y previamente definida. Cuando el investigador la tiene ante sí —suponemos que la obra de arte en su realidad inmediata, aunque tenga que recurrir habitualmente a la fotografía—, es obvio que antes de pasar a explicarla, la deba individualizar, es decir identificar y ubicar espacial y temporalmente. La identificación y localización de una obra supone haberla comprendido globalmente en su forma y en su significado, es decir conocido enteramente. Para ello habrán tenido que entrar en juego toda una serie de conocimientos procedentes de su personal bagaje cultural. Dicho con otras palabras, ha tenido que haberse desarrollado plenamente todo el proceso de conocimiento de la misma. Es evidente que procediendo así, se adelanten ya aspectos cuyo ámbito de tratamiento esté en las fases siguientes; por ejemplo, al ofrecer el título de un cuadro, estamos adelantando aspectos propios de la explicación del significado, y para razonar una atribución se deben manejar elementos estilísticos cuyo lugar específico de atención corresponde al análisis formal. Pero con el fin de dar agilidad práctica tanto al análisis formal como a la aproximación al significado, la localización previa proporciona una útil plataforma de referencia que permite obviar concreciones repetitivas. Un ejemplo de lo que puede ser un breve discurso de localización, realizado por un estudiante universitario, podría ser el que se muestra a continuación sobre la obra de F. Ribalta: San Francisco abrazado con Cristo crucificado [fig. 61].

*«San Francisco abraza a Cristo crucificado, una de las obras maestras de Francisco Ribalta, se expone permanentemente en el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia. Esta obra procede de un altar lateral del Convento de capuchinos de la Sangre de Cristo, de Valencia, hoy desaparecido. Su datación exacta no se conoce, pero por sus rasgos estilísticos, los expertos sitúan la creación de la obra en torno a 1615-1620. La primera referencia del cuadro la proporciona Antonio Ponz, que vio la obra en su primitivo lugar: 'En el extremo de la calle de Alboraya fundó el señor Patriarca y Arzobispo D. Juan de Ribera un Convento á los Padres Capuchinos. (...) Al entrar de la Iglesia se ve en un altar otra obra del mismo artífice [F. Ribalta], y es un Señor en la Cruz, con un brazo extendido abrazando a san Francisco'[35]. Resulta extraño que no existan otras alusiones a la obra durante los siglos XVII y XVIII, y más teniendo en cuenta su indiscutible calidad. El cuadro permaneció en los capuchinos hasta la supresión del convento en 1835. Tras la desamortización, pasó al Museo Provincial de Valencia. El citado convento entró en estado de abandono y se encontraba ya demolido en 1876. El lienzo que nos ocupa aparece reseñado en el inventario de 1847 (n.° 262), del citado museo, con indicación de origen y dimensiones, así como de su evidente estado de deterioro. Desde entonces, se encuentra citado en todos los catálogos del museo de Valencia. Además, la obra ha sido incluida en diversas exposiciones: Granada, Los Ribalta, 1.956, con el n.º 4; Tokio y Kyoto, en 1.970, con el n.º 27 del catálogo»[36].*

*II. Análisis formal.*

Como llevamos dicho, todo proceso interpretativo conlleva una fase analítica previa, es decir una descomposición de los diferentes elementos que configuran el fenómeno artístico para poder comprender su función específica dentro del todo. La presente afecta esencialmente a dos áreas: los aspectos materiales y los estilísticos, que deben ser abordados preferentemente en dicho orden. En sentido estricto, los elementos formales restan comprendidos dentro de lo estilístico, tal como quedó definido en el capítulo donde nos hemos ocupado de la cuestión del estilo. Los aspectos materiales constituyen el umbral previo a la constitución de la forma y es por ello que deban ser analizados en primer lugar.





Lo primero que debemos considerar en los materiales es el soporte. Una pintura al óleo puede tener un soporte diferente al de la pintura al temple: mientras el óleo admite el lienzo, el temple generalmente va sobre tabla. Si se trata de una escultura, el material de que está hecha puede ser diverso: madera, barro, bronce, piedra, etc. Los materiales han tenido que estar manipulados mediante una técnica concreta. La técnica, o procedimiento técnico, es el proceso físico de dar forma a las figuras. La pintura puede presentarse por medio de técnicas diferentes: fresco, temple, óleo, etc. La escultura también: modelado en barro, modelado y fundición en bronce, talla en madera, en mármol, etc. La técnica supone una habilidad, que el artista ha ido adquiriendo y perfeccionando a lo largo de toda una vida. Materiales y procedimiento técnico ofrecen información básica que permite afianzar y pasar a la consideración de los aspectos formales propiamente dichos, lo que debe de ser acometido desde la perspectiva estilística.

En cuanto al análisis estilístico, conviene tener claro qué es exactamente el estilo. En el capítulo anterior, quedó asentado que el estilo es una abstracción que se construye a partir de la forma. Con Meyer Shapiro, entendíamos que el estilo es «la forma constante —y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes— que se da en el arte de un individuo o grupo». En un sentido general, las diferentes disposiciones formales configuran códigos, lo cual nos permite hablar de distintos estilos según su código: griego, romano, paleocristiano, románico... etc. El estilo responde a una época, una civilización, e incluso admite variantes regionales e individuales, puesto que podemos reconocer y explicar las obras de un artista a través de su estilo personal, un conjunto de rasgos que lo diferencian de los demás. El conjunto de cosas que llegan a formar parte de la consideración estilística son muy variadas. Contempla elementos tales como la composición: manera de distribuir los distintos elementos en el espacio bidimensional de un cuadro, o tridimensional de una escultura. También otros, como el uso del color, de la luz, la perspectiva, etc. Se apelará, pues, en el análisis del estilo a conceptos tales como esquema geométrico, ritmo, tensión, movimiento, etc., nociones que cada estilo concreta de manera diferente y característica.

Evidentemente, el análisis estilístico queda incompleto si nos limitamos a significar los rasgos que nos permiten clasificar una obra determinada en un determinado estilo o código. Sabemos que las obras de arte son siempre producto del genio humano, y éste es siempre singular. Si no fuera por eso, no cabría dentro de nuestro análisis la obra de un artista innovador como Praxíteles, precisamente porque supera y sobrepasa lo que es común en la escultura de su tiempo. Tampoco entenderíamos por qué las mejores obras escultóricas del Románico hispano son precisamente aquellas que pertenecen a una época en la que se difumina lo que es estrictamente románico, por la sencilla razón de que son obras de vanguardia y adelantan un naturalismo que no posee la generalidad de esculturas tenidas por románicas. Sirva el ejemplo de las estatuas-columna de la Cámara Santa de Oviedo. Sencillamente, habrá que explicar no sólo aquellos rasgos a través de los cuales podemos clasificar la obra en un estilo o estilos concretos, sino también los aspectos particulares que le confieren singularidad. Por otro lado, como ya advertimos con M. Shapiro, en cada estilo existen pautas canónicas y pautas libres, así como variedad de estilos coexistiendo en el seno de una comunidad. Además, el estilo es un concepto abstracto y convencional que va variando en la medida en que se profundiza en el conocimiento de las obras de arte.

Si bien a lo largo de este libro, nos hemos ido refiriendo exclusivamente al arte visual y a las imágenes, realmente todo este proceso interpretativo orientado a dar una respuesta global a la didáctica de la Historia del arte, debe también contemplar la arquitectura. Valga ahora solamente indicar que el proceso de conocimiento de la obra arquitectónica debe ser semejante al de la obra visual, tal como lo vamos considerando. También en la arquitectura encontramos materiales y procedimientos técnicos y así mismo conceptos estilísticos. Evidentemente los análisis de manifestaciones arquitectónicas deben considerar la complejidad específicamente arquitectónica de estos aspectos.

Ilustrar con algún ejemplo cómo se puede realizar un análisis formal, pongamos de una obra pictórica del Barroco o del Romanticismo, creo que no es necesario. Quizás resulte más interesante el análisis de una fotografía: La muerte de un miliciano [fig. 62], una obra del reportero de guerra de origen húngaro Robert Capa, realizada el 5 de septiembre de 1936, fotografía que se encuentra en los archivos fotográficos de la Agencia Magnum. Se publicó por primera vez el 23 de septiembre de 1.936 en la revista francesa Vu, que junto con otras imágenes pertenecientes al conflicto bélico español, mostraba la situación de los campos de batalla. Así lo presenta una estudiante:

«En esta imagen se muestra un momento congelado de un evento en el que el personaje estaba en movimiento. Todo ello fue posible gracias a la utilización de una cámara Leica de 35mm.[37] con un objetivo Elmar de 50 o 35mm. y una película Kodak Tri-X de 100 asa. El resultado fue una fotografía en blanco y negro realizada a una velocidad inferior a 1/60 de segundo en gelatina de plata sobre papel. El tamaño de la copia original es de 38,8 x 48,8 cm. Esto es lo que corresponde a la parte técnica. En cuanto a los elementos morfológicos, debemos advertir en primer lugar que la imagen presenta un grano muy grueso que resta nitidez a la escena. Se observa así mismo un abanico de grises con cierta falta de contraste, aunque existe más detalle en las sombras que en las zonas claras. En cuanto a la composición de la imagen, puede decirse que no tiene una estructura interna pero eso le da verosimilitud y realismo. Existe profundidad de campo pero sin crear una perspectiva clásica. Tampoco cumple la imagen los cánones de la distribución de pesos equilibrados y ley de tercios. En cuanto al espacio, se puede afirmar que la escena se desarrolla en un ámbito abierto, sin atisbo de habitabilidad y cargada de verosimilitud. Por último, en cuanto a la noción del tiempo, como se utilizó una velocidad lenta, el fotógrafo creó un efecto atemporal en la escena, lo que explica que ha podido funcionar como imagen de muchos conflictos de diferentes épocas.

Además, al ser una imagen movida y de acción, ofrece un alto grado de expresividad, alcanzando casi lo narrativo, siendo el momento de la muerte lo que aparece en primer término. Todo esto convierte la fotografía en una imagen casi cinematográfica. Cuando la fotografía se publicó por primera vez, los lectores quedaron muy impactados ya que nadie había visto nada parecido hasta entonces. Las anteriores fotografías de guerra eran siempre estáticas y tomadas a distancia»[38].

El contenido del último parágrafo es muy significativo. En él se hace una consideración de las cualidades expresivas, un punto de bisagra entre lo estrictamente formal o estilístico y lo que es el contenido. Esto ha quedado explicado en el capítulo referente a las cualidades expresivas y las cualidades significantes. Además, hemos vuelto sobre ello al tratar de la cuestión del estilo. Las cualidades expresivas del estilo nos introducen ya en la fase de estudio del significado o contenido de la obra.

*III. Aproximación al significado.*

El propósito esencial de este libro ha sido presentar los fundamentos de una Historia del arte articulada en torno al significado de las obras artísticas como eje discursivo. Evidentemente, llegados a este punto debe ser tenido en cuenta que el significado, o contenido, es el elemento esencial de la obra artística; por supuesto forma y contenido se necesitan mutuamente y son igualmente esenciales en la obra artística, pero el contenido es lo que principalmente da razón de ser a la obra. Para el historiador del arte, como historiador de la cultura, el contenido es aquello que, mucho más que la forma, le permitirá establecer conexiones de la obra con el entramado cultural. Así mismo el concepto de significado o contenido ha sido formulado en función de las diferentes metodologías. Era corriente durante el siglo XIX, entender como forma el componente material o perceptible de la obra de arte, y como contenido el componente espiritual —en su sentido idealista—. Tal fue la importancia de esta dicotomía que al mismo Wölfflin se le reprochó que su formalismo no tenía en cuenta los elementos de contenido y Friedländer llegó a bromear calificándose de historiador de la carne, ante la acusación de olvidar el aspecto espiritual o cultural del arte. De todo ello se desprende que conviene contemplar o concebir el significado desde una visión amplia e integradora. En tal sentido, los docentes de Historia del arte deberían esforzarse por integrar dentro del significado o contenido todo aquello que está implicado en la vinculación de la obra de arte con su entorno histórico y cultural en el cual la obra adquiere todo su sentido.

Aproximar el significado sería pues, utilizando términos panofskianos, tratar de comprender la obra de arte en relación con la actitud básica de un grupo, de una nación, un período, una creencia religiosa o filosófica, los cuales han sido cualificados consciente o inconscientemente por el artista o su inspirador —comitente, asesor, etc.— y condensados expresivamente en la obra. Importa mucho tener en cuenta que es ésta una fase esencialmente sintética, en donde es objeto de interpretación todo lo que concierne a la obra, desde su procedimiento técnico a su iconografía. Conviene traer nuevamente aquí aquellas palabras de Panofsky: «Una interpretación realmente exhaustiva del significado intrínseco o contenido podría incluso mostrar que los procedimientos técnicos característicos de un país, época o artista determinado, por ejemplo la preferencia de Miguel Ángel por la escultura en piedra en vez de bronce, o el uso peculiar de los trazos para sombrear sus dibujos, son un síntoma de la misma actitud básica, que es discernible en todas las otras cualidades específicas de su estilo»[39].

Ahora bien, el objeto principal de interpretación es el contenido de la obra, es decir aquello que complementa a la forma en esa dicotomía constitutiva de la obra de arte. Se trata en esencia de las imágenes, las historias y las alegorías, las cuales constituyen el fundamento que nos permite hablar de una semántica en la obra de arte. Es evidente que, previo a la síntesis, en este punto se requiere también de un nuevo proceso analítico: el análisis de las imágenes o análisis iconográfico. Como se recordará, Panofsky, al tratar sobre el significado de una obra artística, diferencia entre contenido temático natural o primario, contenido secundario, o convencional, y significado intrínseco o contenido. Realmente son tres niveles de profundización. El primero de ellos, primario, corresponde al mundo de las formas puras, los motivos artísticos. El estudio de este aspecto, aunque es propio del contenido, debe incluirse dentro del capítulo correspondiente al análisis formal, del que nos hemos ocupado. En ese primer nivel, Panofsky diferencia también el significado fáctico —los matices psicológicos que revisten la imagen y percibido por empatía—, del significado expresivo —las cualidades expresivas de la imagen—, los cuales pueden ser objeto de análisis tanto desde el estilo como desde la iconografía. Es lo que hace que en una obra como la citada fotografía de Robert Capa, se manifieste por medio del movimiento y la gestualidad de miembros y rostro, el efecto de haber sido alcanzado por la muerte en el campo de batalla. En cambio, no sabemos aún quién era la persona representada, cuándo y dónde está combatiendo, a qué ejército pertenecía y otros datos que únicamente podemos conocer con el auxilio de otros referentes, para lo cual entraríamos en la siguiente fase interpretativa del significado: el análisis iconográfico.

Analizar la iconografía es verificar el contenido secundario, o convencional, lo cual supone ya considerar una forma de significado o contenido más compleja y característica del lenguaje artístico. Este contenido lo percibimos al identificar una figura masculina portando unas llaves con san Pedro; a una femenina sostenida por ángeles con la Asunción; a una femenina con un espejo en una mano y una serpiente en la otra con la Prudencia; y a un hombre tocado con un yelmo del que salen alas con Mercurio. En el caso de la fotografía de Robert Capa, reconoceríamos al personaje fotografiado teniendo que hacer una averiguación fisonómica; reconoceríamos que es un combatiente del bando republicano por el armamento o el uniforme... etc. La iconografía, en sentido estricto, es la descripción de las imágenes, o en otras palabras, la verificación del asunto o tema de la representación. Si a nosotros se nos pregunta, mientras visitamos el Museo del Prado, de qué trata la obra titulada Las Lanzas, responderíamos que de la rendición de la ciudad holandesa de Breda ante las tropas de Felipe IV; incluso podremos pasar a identificar cada uno de los personajes y el lugar concreto donde la acción transcurre en la representación. En ese caso estaríamos haciendo un análisis iconográfico de la obra. Así mismo, en el grupo escultórico de Mirón que conocemos como Atenea y Marsyas [fig. 63], se trataría de describir la siguiente imagen: «El sátiro Marsyas se sorprende y asombra, con un gesto espontáneo, de la actitud de la diosa Atenea, la cual disgustada ante la fealdad del sátiro mientras tocaba la flauta, de un manotazo se la acaba de arrojar al suelo». Dicha descripción implicaría no sólo la identificación de los personajes, y el reconocimiento de la acción, por medio de gestos, atributos, indumentaria y disposición de cada personaje —elementos expresivos compartidos también por el análisis estilístico— sino también la historia representada con base a determinadas fuentes literarias. El análisis iconográfico incide directamente sobre aquel lo que el autor ha querido significar o comunicar de una manera expresa y consciente.

En suma, el análisis iconográfico interpreta aquella parte del significado que es objetivable en el sentido de un lenguaje. La semiótica, al ser una disciplina fundamentada en los principios de la ciencia, tendría incluso aquí su cabida, puesto que se trataría de describir y verificar todo aquello que la obra comunica, aunque la semiótica haga menor hincapié en la intencionalidad del artista, puesto que se limita a lo visual como texto objetivo. De ahí que algunos autores hayan cualificado la iconografía, el análisis iconográfico, como una forma de semiótica.





Como es lógico, el análisis iconográfico sólo puede aplicarse a las artes visuales, no así a la arquitectura. En todo caso, esta clase de análisis puede equivaler, en una obra arquitectónica, a la verificación de los elementos significantes de ésta, o sus elementos parlantes: la decoración, especialmente cuando ésta recurre a imágenes, a la observación del concepto simbólico del espacio, así como otras consideraciones semejantes.

En cuanto a las obras que corresponden a movimientos en los cuales se ha perdido el principio de la mímesis —el arte como representación de la realidad exterior del mundo—, caso de la decoración céltica, o la islámica, o el caso de algunas manifestaciones dentro del movimiento abstracto de nuestro siglo, es evidente que no resulta operativo el análisis iconográfico. La interpretación de esta clase de representaciones por el docente de la Historia del arte pasaría directamente del análisis estilístico a la síntesis iconológica.

Esto último corresponde al siguiente nivel de aproximación tras el análisis iconográfico. Se trata de la interpretación del significado intrínseco, o contenido propiamente dicho. Con palabras de Panofsky, «lo percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa o filosófica —cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados por una obra—»[40]. Se trataría aquí en concreto de interpretar o hacer comprensible la obra en el plano histórico, es decir, de establecer las conexiones entre la obra de arte y su contexto. Pero ello ha de hacerse partiendo de la obra, no desde fuera, como lo podría hacer la sociología determinista. No se trata de descubrir aquellas motivaciones exteriores a ella misma que la determinan en su existencia, sino de cómo determinados factores sociales, individuales, económicos, establecen una relación recíproca con la obra, ya que la sociedad puede condicionar a la obra tanto como la obra a la sociedad. Para ello, lo esencial —aunque no lo único— es la consideración de la función de la imagen, lo que nos introduce en el terreno de la cultura misma. Se trataría en definitiva de comprender la obra de arte y de sus valores como un hecho cultural. Se podría, por ejemplo, interpretar las imágenes del Juicio Final de la Capilla Sixtina como una especie de recuperación de aquella mentalidad medieval en donde Dios es el principio y el fin de toda la historia humana, y por lo tanto de la crisis de la confianza que el Renacimiento puso en el individuo y sus posibilidades. Todo esto estaría en relación con otros hechos y circunstancias — otros síntomas culturales—, como el saqueo de Roma y otras manifestaciones que revelan la crisis general del optimismo humanista.

Si tomáramos por ejemplo, el Apolo Sauróctonos de Praxíteles [fig. 64], por medio de la imagen de un joven frágil y frívolo que apenas si reúne fuerzas para asaetear un lagarto, contemplaríamos otras cosas. En primer lugar apreciaríamos, como ha señalado Pollitt, aquel humor afable y culto de Praxíteles, que hace de esta imagen una parodia culta del antiguo mito —conservado en el himno homérico— donde el Apolo pítico, vigoroso, vence y mata a un feroz dragón de aliento llameante, para conquistar el patronazgo de Delfos. Tal parodia praxiteliana tiene también una significado cultural, y se la puede poner en relación con el espíritu subversivo de Diógenes. Así, comprenderíamos mejor que, en una época asqueada de la civilidad tradicional, y muy refinada, la cual había pasado por experiencias amargas, y se había demostrado incapaz de volver a los tradicionales conceptos sobre el orden y la divinidad, Apolo, la divinidad que encarna los valores varoniles por excelencia, se convierte casi en un hermafrodita, y el dragón en un vulgar lagarto[41].

Sobre este punto de la interpretación del significado intrínseco o contenido, es necesario hacer una aclaración importantísima, que dejó bien establecida el mismo Panofsky. Se trata de que la relación de la obra de arte con el entorno histórico no se instituye exclusivamente desde el lado del contenido, sino también desde la forma. La interpretación iconológica, si bien se establece fundamentalmente a partir del análisis de la imagen —la iconografía—, no es éste el único punto de partida: «Concibiendo así las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y las alegorías como manifestaciones de principios fundamentales, interpretamos todos estos elementos como lo que Ernst Cassirer llamó valores simbólicos»[42]. Es decir, si nosotros juzgamos una obra como la Piedad del Canónigo Desplá de Bartolomé Bermejo, podremos poner en relación el contenido o tema de esta obra con las circunstancias históricas que hacen de éste un tema o una imagen típicamente bajomedieval: religiosidad del mundo urbano basada en el sentimentalismo, modo de acercarse a Dios por la vía piadosa, etc. Pero también, si nosotros tomamos un elemento de orden compositivo, o formal, como la diagonal de una obra como el Martirio de san Felipe, de Ribera, podemos explicar la preferencia por este tipo de composiciones atendiendo a los parámetros estéticos de la época, originados en la necesidad de conferir un dramatismo que permitiera incidir en el sentimiento de las masas de fieles. O a la inversa, de un modo más acorde con los actuales Estudios visuales, explicar el modo cómo los hombres del Barroco podían visualizar esta imagen.

Por otro lado, la obra de arte debió ser producida para cumplir una función, una utilidad en la sociedad que la concibe. La funcionalidad de la obra vincularía también ésta con algunos de los parámetros históricos y culturales de su sociedad. Desde esta perspectiva convendría acercarse a algunos aspectos de la sociedad que son revelados por la obra y viceversa: aspectos funcionales de la obra que intervienen en determinadas actitudes sociales. Volvemos también aquí al tema de la relación o diálogo entre la obra y la sociedad. Por ejemplo, el Nacimiento de Venus de Botticelli no se explica funcionalmente de otra manera más que en un determinado gusto —estético e intelectual— por parte del personaje a quien iba dirigida, o del gusto del artista y sus motivaciones en ocasión de la creación de tal obra. Se ha sabido que ésta fue pintada por Botticelli junto con la que lleva por título La Primavera, y que ambas iban destinadas a Giuliano de'Medici para la Villa di Castello, y en tal sentido el historiador debe tratar de dar respuesta a todos los interrogantes que se planteen a partir de esta certeza[43]. Warburg, para explicar esto, recurrió a la relación que podría establecerse entre el parecido fisonómico de la figura femenina principal en ambas obras y Simonetta Vespucci, y relacionó también estas obras de Botticelli con una justa poética organizada por Giuliano en honor de esa dama[44]. En el fondo, obsérvese, nos estamos moviendo en torno al concepto panofskiano-cassireriano de símbolo como síntoma cultural, pero matizándolo mediante un enfoque pragmático: tratar de conectar diversos condicionamientos sociales, económicos e ideológicos, que girarían en torno a la funcionalidad de la obra de arte.

Con todo, creo también aquí muy apropiado establecer como guía para organizar el discurso interpretativo, todo lo que llevamos visto en el punto anterior en cuanto a la extensionalización de la obra en torno a los dos ejes referenciales del contexto: tradición cultural convencionalizada y ámbito conceptual e imaginario. Aunque todo esto lo hemos considerado desde un punto de vista de la indagación

investigadora, estos dos ejes referenciales de la interpretación pueden sin ninguna duda constituir también un modo de articular el discurso en una situación didáctica. Valga pues aquí todo lo dicho sobre ello, y trátese imaginativamente de hacer el esfuerzo de transportarlo a las categorías de la didáctica e incorporarlo metodológicamente a los currícula académicos de cualquier nivel de la enseñanza.

A modo también de ilustración práctica de lo que puede ser una aproximación al significado, podemos observar el siguiente texto elaborado por una estudiante de la Universitat de València sobre un grabado de Goya perteneciente a la serie de los Disparates, y que conocemos como Disparate de la bestia [fig. 65]. Los Disparates fueron realizados por el pintor de Fuendetodos entre 1816 y 1823, tras la reinstauración del absolutismo por Fernando VII. El contenido del grabado ha sido interpretado en relación con esta concreta situación histórica. Es muy interesante observar el modo como se ha logrado aquí articular el discurso interpretativo por medio de los dos ejes contextuales: tradición cultural convencionalizada y ámbito conceptual e imaginario. Con el fin de no extenderlo de un modo excesivo, se ha tenido que resumir[45].

«Como Disparates, conocemos una colección de grabados que, a diferencia de los Caprichos, la Tauromaquia y los Desastres de la guerra, no existe un anuncio de venta o título fiable que pueda aproximarse a la voluntad del artista. Así, algunos autores han pensado que se trata de sueños de Goya llevados a una representación misteriosa, otros sugieren que cada una de las estampas ilustra un proverbio, otros una interpretación política. Por disparate se suele entender un dicho o hecho contrario a la razón, a la normalidad o a determinadas reglas establecidas, mientras que un proverbio es una sentencia popular breve e ingeniosa que contiene una enseñanza basada en la experiencia. Muchas de las planchas de cobre de esta serie se ajustan bien al concepto de disparate, en cambio otras parecen encajar más como proverbios. V. Bozal entiende que se trata de representaciones alegóricas de la realidad vivida por Goya, y tales alegorías se configuran como disparates[46]. Lo que Goya trazó con el buril en cada una de estas planchas despierta inquietud, pero el anhelo del presente estudio es aproximarse a un Goya que quiso vincular la fortaleza y la inteligencia del elefante con un pueblo cansado de las represiones absolutistas por parte de un gobierno que sólo miraba por sus intereses.

En el Disparate de la bestia, un paquidermo, encorvado y de mirada amable, parece desafiar, aunque sin atisbo de violencia alguna, un grupo de cuatro individuos con indumentaria oriental que le muestran con afán, pero de manera temerosa, unos papeles y una ristra de cascabeles. El elefante permanece estático en los bordes de un círculo de acentuada claridad y observa a los persas que le incitan con un dulce tintineo a alejarse de dicha claridad. ¿Qué pretenden los orientales?, ¿por qué el elefante, de resonada fama de obediencia, huye con paso firme del lugar donde se encontraba? Todo ha de tener un sentido. No conservamos nada, ni del artista ni de su entorno, que nos arroje luz sobre cuáles debieron ser las intenciones originarias. Para ello, un rastreo de referentes gráficos y literarios en la tradición cultural y en el entorno histórico contemporáneo nos pueden guiar en un intento de aproximación interpretativa.

Dos son los ejes en donde vamos a indagar: el de la tradición convencional sobre el significado de este obediente y misterioso animal — tradición cultural convencionalizada—, y el de la personalidad del artista y su entorno histórico inmediato — ámbito conceptual e imaginario—, dentro del cual podemos obtener alguna respuesta concreta a qué es lo que se quiere comunicar con las acciones que muestran los orientales. Se trata de dos ejes que convergen en el buril de Goya.

En el primer eje, el de la tradición cultural convencionalizada, nos encontramos con el elefante como un sujeto al que se atribuyen grandes virtudes. El elefante o la humanidad obediente, así titula R. García Mahíques un estudio que pone de relieve, por medio de fuentes literarias, las habilidades y virtudes del paquidermo desde Aristóteles hasta Goya[47]. Este documento, una de las bases del presente estudio, nos permite aproximar un aspecto importante del significado del elefante de Goya, en concreto, comprender que representa metafóricamente al pueblo español. De acuerdo con este estudio, Aristóteles (Historia de los animales IX, 46. 630 b) manifiesta que es el elefante, de todos los animales, el que mejor se deja domesticar. Eliano (Historia de los animales II, 11) es más explícito y destaca su espíritu de obediencia, entre otras virtudes. Las afirmaciones de los autores antiguos sobre las cualidades del elefante continúan vigentes a lo largo de los siglos medievales y tales cualidades se enriquecen con nuevas e incluso fantasiosas aportaciones. Uno de estos textos medievales, el Fisiólogo, asocia el elefante con el concepto mismo de humanidad[48], y como ha hecho ver García Mahíques ‘el elefante es el hombre, la humanidad, cuyo obrar se define como un conjunto de relaciones oscilantes entre los polos obediencia/desobediencia a la ley divina a causa de la gran tentación: la soberbia, el afán de autosuficiencia y libertad’[49]. Las cualidades humanas del elefante continúan vigentes durante el Renacimiento. Como muestra, podemos constatarlo en los Triunfos de Petrarca, como un animal que tira del carro de la Fama, la cualidad humana más adorada en aquellos años de confianza humanística. Cesare Ripa dispone el elefante como atributo de muchas de sus alegorías, lo que da idea de la codificación retórica de sus cualidades: benignidad, fuerza, humanidad, mansedumbre, templanza, etc. La benignidad lo hace próximo a la sensibilidad humana; la mansedumbre y la obediencia lo hacen más inteligente ante las exigencias que se le imponen. Los ejemplos literarios son abundantes y remitimos al citado estudio para una mejor concreción. Con todas estas cualidades, no cabe duda, encaja el elefante de Goya, que aquí no se muestra muy convencido para obedecer al tintineo de los cascabeles que le presenta uno de los orientales.

Importa el hecho de que existe una base con referentes culturales suficientes en la tradición de las imágenes —literarias y gráficas—, para poder sostener que el elefante del citado disparate de Goya puede ser interpretado como el pueblo, el cual, aunque cansado de injusticias, se ve obligado a obedecer las exigencias impuestas. Continuando con la tradición cultural por medio de la cual el elefante es un animal con una carga de significados que lo hacen próximo a la humanidad, destacándose virtudes como la obediencia, podríamos profundizar mediante algunas manifestaciones más próximas al artista. Un repertorio interesante lo proporciona la emblemática, fenómeno cultural que puede haber estado en las bases referenciales de Goya; se sabe incluso que Goya manejó a lo largo de su vida libros de emblemas[50]. Como ejemplo, lo tenemos en Sebastián de Covarrubias, uno de cuyos Emblemas morales refiere la obediencia y la docilidad del elefante. La pictura de este emblema muestra un elefante de circo caminando sobre una maroma [fig. 66]. Covarrubias llama la atención sobre cómo ‘una bestia monstruosa y fea, y al parecer pesada y tarda, tenga un instinto tan grande, y tan llegado a razón, que muchos racionales no son tan dóciles como ella’[51]. Es curioso comprobar cómo Covarrubias asocia lo racional a lo dócil, una noción que estuvo presente en el pensamiento barroco español. El elefante, en dicho sentido, es el más listo, el más inteligente, es decir





el que más razona de todos los animales. La máxima expresión del concepto la encontramos en una de las Empresas sacras de Núñez de Cepeda, que presenta una escena sobre el aprendizaje del elefante: el animal está colocado sobre una plancha calentada a fuego mientras alguien hace sonar la música de un arpa [fig. 67]. El mote de la empresa reza Dulcidine et vi [Con dulzura y fuerza]. El encanto de la música, su carácter mágico, capaz de dominar los sentimientos y la misma voluntad es también algo que goza de una tradición cultural. Más en concreto cuando es aplicada en el proceso de domesticación de animales. Eliano (Historia de los animales XII, 44) ya refirió que en la India los elefantes eran amansados con el poder de la música. La emblemática moderna también nos presentará la doma del asno por medio de la música. Un emblema de G. de La Perrière [fig. 68] presenta a un asno danzando al son de un instrumento de cuerda[52]. Núñez de Cepeda combina las nociones de la obediencia del elefante y el encanto de la música para ilustrar de qué modo el prelado debe gobernar sabiamente a sus feligreses: combinando dulzura y rigor, música y llamas, procurando que el rigor sobrepase lo menos posible la amenaza. Explica que la sociedad es como 'un sarao de cuenta bien concertado, cuyo primor consiste en que, guardando cada uno de los ciudadanos su proporción y su puesto, se muevan todos al compás de la acorde música de las leyes que componen el salterio de diez cuerdas, o preceptos divinos con que David aconsejaba al pueblo acompañarse sus voces'[53].

Es justo hacer notar que el elefante de Goya responde a lo que parece un consolidado método de enseñanza; no cabe duda que el tintineo de los cascabeles de sus domadores lo estimulan a la obediencia. George Levitine, sobre esta base de la tradición cultural convencionalizada, interpreta el grabado de Goya como una alegoría política, y vincula con ello el título que en 1877 se le llegó a imponer a esta obra: Otras leyes para el pueblo. Para este investigador, el elefante significa el pueblo y pone en relación la pista circular —la claridad de la que se le quiere obligar a salir— con la empresa de Felipe II que presenta a un caballo saltando la cerca de un antiguo circo. Su mote era significativo: Non sufficit orbis, expresando así un concepto semejante al de la empresa de su padre, formada con las columnas de Hércules y el mote Plus ultra. Es decir, no bastaba el propio dominio. Goya, de quien está probada la utilización de libros de emblemas, traslada el significado a otro contexto y substituye al monarca por el pueblo: es ahora el pueblo quien se dispone a romper las barreras de su confinamiento estamental. Levitine señala también la empresa citada de Núñez de Cepeda como fuente directa de la que bebió Francisco de Goya[54].

Con este viaje a través de la tradición cultural convencionalizada, ha quedado resuelta una parte de la enigmática obra de Goya: el pueblo obedece... pero ¿cuál es la fuerza que pretende dominar y atraer al elefante? Para aproximar una respuesta plausible a ello, debemos hacer otras indagaciones, esta vez en lo que entendemos como ámbito conceptual, que no es otro que el período de oscurantismo político del reinado de Fernando VII a partir de 1814.

Goya vivió una de las épocas más dramáticas de la historia de España: el período comprendido entre los reinados de Carlos IV y Fernando VII. Sus ojos contemplaron toda una sucesión de acontecimientos políticos que van desde el despotismo ilustrado a la abolición del absolutismo que acabaría definitivamente con el antiguo régimen. Gaspar Gómez de la Serna[55] nos habla de la fase optimista que vivió España durante la segunda mitad del reinado de Carlos III. Este monarca maduró los frutos de una reconstrucción nacional iniciada en tiempos de Fernando VI. Es el momento en que se producen los primeros brotes de industrialización y de ordenamiento gubernamental de acuerdo con las ideas de la Ilustración. Las reformas tuvieron por necesidad que afectar a la última generación de ilustrados, a la cual pertenecían Jovellanos, Cadalso y el mismo Francisco de Goya. Éste, decididamente, se embarcó en la empresa ilustrada. No dudó en cultivar el talante humano que distinguió a la minoría aristocrática intelectual que promovía las reformas, adquiriendo un estilo de vida y comprometiéndose en la empresa ilustrada. Con todo, era también un hombre del pueblo y lo tenía que demostrar en sus obras, mostrándose como un excelente conocedor del país y de sus costumbres. El movimiento ilustrado forjaba la esperanza hacia un cambio que, finalmente, no dejó de ser otra cosa que un sueño, el de la razón. Pero en la medida en que se desarrollaban los acontecimientos, Goya fue sintiendo la frustración del sueño del progreso, de la educación y de la igualdad.

El 2 de mayo de 1808 se inicia la Guerra de la Independencia española y Napoleón asume el poder concediendo la corona a su hermano José Bonaparte. En 1812 se proclamará en las Cortes de Cádiz, en medio de un ambiente de resistencia al francés, la constitución liberal. Pero a primeros de 1914, finalizada la guerra, Fernando VII volverá a asumir la corona y esta vez lo hará con la intención de restablecer el antiguo régimen absolutista. El 12 de abril de ese mismo año, un grupo de 69 diputados dirigidos por Bernardo Mozo de Rosales lo plantea solícitamente. El Manifiesto de los Persas, que así se denominó la solicitud, tomó su nombre de una cita que el mismo documento contenía en la que se hacía referencia a las costumbres de los antiguos persas de gozar de cinco días de anarquía después de la muerte de un rey. Los firmantes habían identificado tal anarquía con el período de liberalismo imperante. El documento reclamaba la restauración de los estamentos tradicionales y la vuelta a los privilegios del antiguo régimen, lo que finalmente se decretó el 4 de mayo.

Es justamente este hito histórico al que Goya parece referirse en el Disparate de la bestia, y que permite desvelar el segundo misterio del grabado: la identidad del grupo de los orientales. Éstos no parecen ser otros que los diputados absolutistas, los persas, promotores del manifiesto. Los orientales del grabado, además de hacer sonar la ristra de cascabeles, muestran también al obediente elefante un documento, clara alusión al manifiesto o código político proclamado por estos diputados. Son las nuevas condiciones a las queda sometido el pueblo, simbolizado como hemos visto por el elefante, a quien no le queda otro remedio que someterse al son de los cascabeles y campanas[56]. El elefante, así, se ve sometido a salir del círculo luminoso en que la Ilustración lo había introducido.

Tras estos sucesos políticos, Goya ya no pintaría del mismo modo como lo hizo durante los últimos años del reinado de Carlos III y los primeros de Carlos IV. Ahora un sentimiento de rebeldía recorre sus lienzos, soportes en donde se comenzará a manifestar la insatisfacción ante un gobierno privativo, censor y alejado de la razón. Probablemente el presente grabado sea también un reflejo de la frustración de un artista de la tradición ilustrada que deseaba una sociedad libre. Su pintura se vuelve en este tiempo introspectiva y centro de una irracionalidad enquistada en la propia razón[57]. Pero puede decirse que, de la colección de los Disparates, el Disparate de la bestia no incide en la introspección. Firme en sus principios liberales, hace sátira de todo lo que desafía la razón».

Es evidente que esta tercera fase puede ser la más compleja, y la razón es que se necesita cierto bagaje de conocimientos, una cultura que capacite al estudiante, o al docente, en el ejercicio de la interdisciplinariedad. En función de dicho bagaje, distinto en cada uno de los niveles de enseñanza, se podrá plantear el nivel cualitativo de la interpretación, pero la pauta debe ser siempre la misma. De cara a una didáctica, es fundamental comprender que explicar un fenómeno artístico consiste básicamente en saber compendiar y ordenar la información con el criterio de la iconología. Cambiar metodológicamente el orden del discurso en el ejemplo estándar citado al comienzo sobre la Santa Cena de Leonardo da Vinci, no me cabe la menor duda que puede costar mucho esfuerzo, pero valdrá la pena intentarlo. En un ámbito más dotado como el universitario, la capacidad para el manejo de las fuentes, y la inquietud creadora del estudiante, serán los fundamentos que establecerán una solera que le capacitará para pasar también al campo apasionante de la investigación.

Por último, conviene así mismo comprender que no hay una explicación única de la obra de arte. Los comentarios o explicaciones serán distintos, según la cultura, la sensibilidad y la habilidad de quien los realiza. Lo evidente es que sin método resulta difícil comprender y explicar no sólo una obra, sino también el conjunto de fenómenos artísticos. Veamos finalmente en el cuadro que presento a continuación una sinopsis del triple proceso analítico-sintético de la interpretación de la obra de arte.

| | Acto de interpretación |
|---|---|
| LOCALIZACIÓN | Analítico-sintético |
| ANÁLISIS FORMAL | Análisis experimental |
| Análisis estilístico | Estilo por medio de su código. Singularidades formales. Cualidades expresivas. |
| APROXIMACIÓN AL SIGNIFICADO | Análisis iconográfico |
| Síntesis o interpretación iconográfica | Relación de la obra con su contexto: tradición cultural convencionalizada y ámbito conceptual e imag |





# LA ICONOLOGÍA Y EL PATRIMONIO. LA RESTAURACIÓN DE LA BASÍLICA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS

La iconografía desempeña un papel fundamental cuando la Historia del arte participa en cooperación con otras disciplinas en lo que es la restauración y la conservación del patrimonio artístico. En nuestro país, los historiadores del arte se quejan, con razón, por el hecho de que no se les tiene demasiado en cuenta en los proyectos de restauración y conservación, siendo esto una reivindicación constante del colectivo. Pero ocurre, además, que la iconografía, en el ámbito del patrimonio, suele ser omitida para dichos fines, incluyendo en dicha omisión a gran parte del mismo colectivo de historiadores del arte. Llama la atención, por ejemplo, el hecho de que los restauradores no sean capaces de reconstruir la pérdida parcial de la inscripción en una filacteria, o bien reconstruir un atributo de una imagen. He observado en más de una ocasión que el restaurador, por falta de asesoramiento, deje partes sueltas e inconexas en medio del vacío, reintegrando con una trama neutra el vacío para que no desentone en el contexto general. Por otro lado, está excesivamente generalizada la idea de que la función del historiador del arte es sólo la de documentar una obra, en el sentido arqueológico del término, o bien ofrecer soluciones plausibles a problemas funcionales concretos: por ejemplo, cómo pintaba determinado artista los ojos femeninos para poder reintegrar esta parte en una restauración; o bien, qué colores y tonos eran típicos de un artista para poder así reintegrar el color del vestido en un fresco cuya pigmentación se ha desvanecido. Lo peor, incluso, es que estas cosas las asuman también como cometido propio —y exclusivo— los mismos historiadores del arte dedicados a asistir a los restauradores.

En el presente capítulo, voy a tratar de acreditar el papel y la importancia de la investigación iconográfica-iconológica en el ámbito de la conservación y restauración del patrimonio artístico. Ello puede ser así partiendo de una personal experiencia, habiendo asistido como historiador en el proceso de restauración de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia[1], que se inició con el estudio de las obras de caballete, gracias a lo cual alcancé una aproximación histórica al primitivo camarín —destruido a causa de la reforma académica del mismo llevada a cabo durante el siglo XIX—. Continuó con un análisis en profundidad del programa de la cúpula, obra al fresco de A. Palomino, aprovechando la acesibilidad que me proporcionó el andamiaje dispuesto para los restauradores[2], y culminará con el programa de las Mujeres fuertes, que comprende lienzos, alegorías en estuco e inscripciones en filacterias. La recuperación de todo el conjunto, no concluida aún, ha planteado serios problemas, que para un historiador equivalían en muchos casos a la resolución de un complicado puzle con elementos de muy variada índole.

Desde el punto de vista metodológico, el aspecto que mayor relevancia tiene de estos estudios lo constituye la observación del enfoque o estrategia de conocimiento, que, en su esencia, es la misma que he expuesto en el capítulo anterior, dedicado a la didáctica: se acomete en primer lugar una fase arqueológica de localización —datación, autorías, etc. —, seguida de un análisis formal, y concluyendo con una aproximación al significado como compendio comprensivo y explicativo de la obra en su contexto histórico. Se trata, pues,

de la aplicación de una competencia configurada como un proceso de conocimiento y explicación del fenómeno artístico, aplicable estructuralmente también al estudio del patrimonio y a la asistencia o asesoramiento en las intervenciones orientadas a su conservación y restauración[3]. Pretendo en última instancia demostrar también aquí, la capacidad de la iconología como alternativa en todas aquellas competencias que son propias del historiador del arte.

Del primero de los estudios presentados aquí: «El programa visual del primer camarín», habiendo revisado puntualmente algunos aspectos, me sirvo de un capítulo publicado, junto con otros estudios, sobre el fondo pictórico —o colección, como han preferido llamarlo mis colegas restauradores— de la Basílica[4]. De lo segundo, «La nave: el discurso visual de las Mujeres fuertes», ya hice una primera aproximación en el momento en que se restauraban los lienzos sobre Débora, Abigaíl, Ester y la Hija del faraón, las cuatro Mujeres fuertes que arman el programa de la nave de la Basílica[5]. Advertí ya entonces que las alegorías de estuco que acompañan a los citados lienzos fueron muy maltratadas durante la guerra civil, y que se restauraron al término de ésta con un criterio iconográfico deficiente en algunos aspectos, lo que me obligaba a adelantar una propuesta provisional para una restauración plausible de todo el conjunto, la cual necesariamente he tenido que revisar y corregir en profundidad tras haber podido realizar observaciones de cerca —aprovechando las labores de limpieza de los restauradores—, lo cual me ha llevado a matizar aspectos y modificar la primitiva propuesta, que paso aquí nuevamente a formular. En cuanto al estudio de la cúpula de la Basílica, obra pictórica mural de Antonio Palomino, la expuse en una publicación de ámbito internacional a la cual me remito, puesto que su extensión desaconseja reproducirla de nuevo en este libro[6].

Mas antes de abordar estos temas, conviene también que situemos al lector, mediante una breve recensión, en el lugar concreto de la Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Surge ésta en el medio urbano de Valencia en el siglo XVII. El templo fue creado para acoger una imagen cuya devoción había ido definiéndose desde el siglo XV, adquiriendo unas proporciones muy significativas desde mediados del siglo XVI cuando fue expuesta para el culto público, primero en su capilla del antiguo Hospital, y luego en otro espacio que aprovechaba uno de los huecos exteriores entre las capillas absidales de la catedral. El fervor hacia esta imagen, de origen humilde, surgida en el seno de una cofradía encargada de cuidar de los locos y los desahuciados de la sociedad, y así mismo de enterrar los restos mortales de los ajusticiados, llegó a cautivar a los valencianos, sin distinción de estamentos sociales. La visita del Rey Felipe IV a Valencia en 1632, y la creencia en la intervención milagrosa de la Virgen de los Desamparados en las batallas de Fuenterrabía y Tortosa, a favor del monarca, constituyó el primer impulso para la construcción de la nueva Capilla. Más tarde será el Virrey, el conde de Oropesa, quien sanará de la peste de 1647 por intercesión de la Virgen de los Desamparados. Al cabo de un lento proceso de gestación, la primera piedra del nuevo templo será colocada por el arzobispo fr. Pedro de Urbina en 1652, iniciándose su construcción con planos de Diego Martínez Ponce de Urrana. La imagen será entronizada el 15 de mayo de 1667. A partir de ese momento, esta capilla no dejará de soportar intervenciones en orden a aumentar su esplendor y dignidad, producto también del cambio de gustos artísticos que se fueron sucediendo a lo largo de las centurias siguientes[7]. En cada etapa reformadora, se dan cita los arquitectos y artistas más destacados de la Valencia del momento. Tras la conclusión del primer camarín a fines de siglo, la primera de estas intervenciones en el





interior fue la de Antonio Palomino, con la pintura de los frescos de la bóveda, a comienzos del siglo XVIII.

El análisis de la iconografía de dos obras: la serie formada por la Milagrosa Labra de la Imagen de Santa Maria de los Inocentes [fig. 69] y el Privilegio Real de Alfonso el Magnánimo [fig.70], nos puede permitir también aproximarnos al concepto del primitivo camarín de la Basílica de la Virgen de los Desamparados. Estamos ante dos obras que, gracias al proceso de restauración y el aporte de nueva documentación, se nos revela también una autoría no tenida en cuenta hasta el momento: Gaspar de la Huerta, un importante artista del siglo XVII valenciano poco investigado. Este estudio, por otro lado, puede también ejemplificar lo que se expuso en el anterior capítulo relativo a «la capacidad integradora de la iconología», es decir el procedimiento o protocolo que debería regir el estudio de las obras de arte tomando el proceso iconológico como una propuesta integral y, así mismo, alternativa al tradicional formalismo. Comenzaremos así con una especie de proceso arqueológico o localización histórica de las obras que constituyen el programa visual que vamos a abordar, continuando con un análisis formal o estilístico, para terminar con una interpretación de los contenidos, o aproximación al significado, conducente a una aportación al conocimiento en el plano de lo que se entiende como Historia de la cultura, o Historia cultural.

*I. Localización.*

El lienzo de la Milagrosa labra de la imagen de Santa María de los Inocentes, pese a ser una obra que sufrió desperfectos importantes durante la guerra civil de 1936, y su posterior restauración en 1957 por el pintor Ricardo Manent[8], proceso éste último del que se tiene documentación, conserva perfectamente su estructura básica, lo que permite la medición de sus dimensiones: 2,50 m. de altura x 2,15 m. de ancho. La menor de estas medidas, el ancho horizontal, coincide de un modo muy aproximado con el ancho del fragmento central de uno de los lunetos del camarín actual: el que, como consecuencia de esta investigación, hemos redenominado —tras haber recuperado el reconocimiento de su iconografía original— como Privilegio Real de Alfonso el Magnánimo: 2,145 m.

El proceso de restauración ha revelado que el lienzo del luneto correspondiente al Privilegio Real es producto del aprovechamiento de otro lienzo anterior, el cual tuvo que ser habilitado para acoplarse a un nuevo espacio del camarín reformado donde iba a ser ubicado, lo que supuso un triple cometido: a) recorte de la parte superior para ajustarlo a un bastidor de perfil semicircular; b) recorte de la parte inferior como sobrante para ser encajado en el perfil recto de la parte inferior del bastidor; y c) añadido cosido de dos fragmentos laterales y uno superior para alargar su anchura y cubrir así toda la superficie del luneto. En definitiva, para poder ser aprovechado, el antiguo lienzo tuvo que ser recortado y además recibir una ampliación lateral por ambos lados. Obsérvese el diagrama de su perfil en la fotografía que presentamos [fig. 70].





A pesar de la deficiente conservación del lienzo correspondiente al Privilegio Real, con notables pérdidas por haber sufrido humedades en el lugar donde se encontraba instalado, y a pesar también de la drástica reconstrucción que hubo de suponer la restauración de los años sesenta del lienzo de la Milagrosa labra, las coincidencias desde el punto de vista estilístico entre ambas obras son notables. Bastará establecer la comparación entre la cabeza del ángel que permanece de pie a la derecha en la Milagrosa labra y del personaje que se encuentra en el extremo derecho, detrás de uno de los locos, en el luneto del Privilegio Real. Por otro lado, se percibe en ambas obras la misma pincelada y la misma atmósfera de cálidos tonos y rico colorido que descubrimos en las escasas obras que hoy se tienen reconocidas del gran pintor valenciano de la segunda mitad del siglo XVII Gaspar de la Huerta[9].

Pero el principal argumento que permite relacionar estos dos lienzos es un documento que hasta el momento ha pasado inadvertido[10]. En uno de los protocolos del notario Manuel Molner (senior) de 7 de septiembre de 1699, consta el pago de trescientas veinte libras y dos sueldos que hace Vicent Llopis, capellán mayor de la «capella de nostra Señora dels Desamparats», por una serie de pinturas, a saber: «cent lliures per haver pintat el lleç della Verge, que exta en lo Altar principal de dita capella», es decir por el lienzo bocaporte; «cent lliures dos per haver pintat los dos llenços, que estan en lo camarin de dita Capella, el hu de com fabriquen los Angels la dita Verge, y el altre de la ambaixada dada al Rey», o sea los dos lienzos que nos ocupan, y por último «cent vint lliures per haver pintat deu llenços, que yá en la sacristia de dita Capella de diferents Sancts dela Ciutat y Regne de Valencia Deles quals les dites cent vint lliures les rebudes per mano de dit Llopis, pagant les, segons dix dediner, y effectes de diferents Devots, quehan fet pintar els dits deu cuadros», tratándose de la serie de santos y venerables valencianos, de la cual me ocupé en su momento[11].

Es significativo el hecho de que este documento esté firmado en el año 1699, cuatro años después de haberse terminado el camarín (1695). Los lienzos de la Milagrosa labra de la imagen de Santa María de los Inocentes y Privilegio Real de Alfonso el Magnánimo, ya debieron colocarse en 1694, pues consta en el sermón que pronunció el predicador Gaspar Tahuenga, la existencia de tres lienzos ocupando las paredes del camarín:

«(...) y puestas a proporción puertas, ventanas, y vidrieras, dexan sin obra solo el llano de sus tres paredes, cuyos espacios ocupan tres lienços de pintura tan primorosa, que desde la fábrica de la obra y las molduras de sus marcos de oro, passa la vista a lo llano del pincel, sin novedad en los resaltos de sus relieves y tallas»[12].

Se puede asegurar, por lo tanto, en virtud de toda esta documentación, que las piezas Milagrosa labra y Privilegio Real corresponden al primitivo camarín de la Basílica. Esta documentación también es definitiva en cuanto a la identificación de estas dos piezas como obra de Gaspar de la Huerta, realizadas en la última década del siglo XVII.

La cuestión del tercer lienzo a que alude Tahuenga, de momento permanece muy oscura. El inventario de 1738 hace relación de los tres lienzos del camarín como «Historia de Nuestra Señora de los Desamparados cuando la formaron los ángeles peregrinos», «La Imagen de nuestra Señora» y «El rey D. Alonso»[13]. Llama la atención el hecho de que el misterioso tercer lienzo sea citado en el inventario como «La Imagen de nuestra Señora». Esto da pie a que pueda plantearse la posibilidad de que se trate del cuadro que conocemos como la Dedicación de D. José Julià [fig. 71], pero este cuadro, a tenor del tema representado y la fecha que figura al pie, referida a dicho acontecimiento: 1737, hacen descartable que se trate del tercer lienzo aludido por Tahuenga. Sí es verosímil, en cambio, que este lienzo fuera el tercero a que se refiere dicho inventario, y que fuese colocado en el camarín por aquel tiempo[14].

Ha podido ser localizado incluso el otro lienzo citado en el documento de Molner «que exta en lo Altar principal de dita capella», y que sin duda se trata del lienzo bocaporte, ya que las fuentes del siglo XVIII son unánimes en señalar que el primitivo lienzo que cubría el nicho del altar mayor fue obra de Gaspar de la Huerta[15]. Este lienzo tapaba el casilicio que cobijaba la imagen de la Virgen cuando ésta giraría para dar frente al camarín, haciéndose visible por este lado en virtud de los cristales de que estaba formado dicho casilicio, que según Tahuenga tenía planta semihexagonal y se remataba con una pirámide también de cristal. Según se desprende de la detallada descripción de Tahuenga, este cuadro permanecería oculto tras el retablo en la base misma del casilicio y se subiría mediante una tramoya semejante a la que aún puede verse en el altar mayor de la Capilla del Patriarca[16]. Existen muy fundadas razones desde el punto de vista formal y estilístico que conducen a identificar dicho lienzo con el que actualmente conserva la Ermita de Santa Llúcia [fig. 72]. El parecido de las facciones de la Virgen y, sobre todo, detalles de los rostros de los Inocentes y de los angelillos entre el lienzo de Santa Llúcia y el de la Milagrosa labra, son muy evidentes. Ello permite, incluso sin el apoyo en documentación escrita —que siempre cabe esperar—, identificar con bastante seguridad este lienzo con el primer bocaporte de la Basílica[17]. En todo caso, se trata de la obra pictórica sobre el tema de la imagen de la Virgen de los Desamparados de mayor calidad y empeño de las que se conservan del siglo XVII, superando incluso la tan famosa de Tomás Hiepes, conservada en las Descalzas Reales de Madrid.

Esta revisión de la autoría descarta otras anteriores y tiene repercusiones también sobre la localización histórica de otras obras. Elías Tormo[18] atribuyó la Milagrosa labra y la Dedicación de D. José Julia al pintor Miguel Jordán, sin duda siguiendo la tradición del siglo XIX[19]. Todo hace suponer que una lógica y muy sólida semejanza estilística entre ambos lienzos, así como el hecho de encontrarse enmarcados con el mismo tipo de marco, ayudaría a establecer tal relación. Ambos cuadros, con un marco semejante, que aún hoy conservan, habían permanecido en las últimas décadas del siglo XIX, como señala Blasco[20], y aún en las primeras décadas del siglo XX, según nos comunica J. Rodrigo Pertegás, haciendo juego, en las dos puertas laterales del lado sur respectivamente. Éste último afirma además que a mediados del siglo XVIII, según inventario de la Visita de 1758, estos dos lienzos, con un tercero, se encontraban aún en las paredes del camarín[21].





Me falta consultar aún estos dos inventarios citados[22]. Han de aclararse del modo más exacto posible los límites del mecenazgo de D. José Julia, que posiblemente se reduzcan sólo a la realización del lienzo de la Dedicación de D. José Julia, el cual se basa en el acontecimiento de la curación de su nieto, hecho remontable a 1737, y que nos ha comunicado J. Rodrigo Pertegás[23]. El tema representado es la dedicación a la Virgen como monaguillo, que hace de su nieto este acomodado valenciano, en presencia de una serie de personajes —entre ellos un loco en primer término—, significándose una ceremonia pública ante el conjunto de fieles.

Desde luego no puede caber ninguna duda de que el lienzo Dedicación de D. José Julia debió de ser un cuadro iconográficamente exento, es decir que en el caso de estar en el camarín no formaría parte del programa visual que conforman la Milagrosa labra y el Privilegio Real. A creer que la Dedicación formaba pendant con la Milagrosa labra, pudo ser inducido por historiadores como Elías Tormo, o J. R. Pertegás, a causa de observarse que ambos cuadros eran estilísticamente próximos y sobre todo que iban, como aún hoy, enmarcados con el mismo tipo de marco. Resulta verosímil, en vista de estos hechos, que durante el siglo XIX, época en que se realizaron los lunetos actuales del camarín[24], el marco que quedaría tras haberse aprovechado la tela del Privilegio Real de Alfonso el Magnánimo, se acoplase al de la Dedicación de D. José Julia. Se trata de momento de una conjetura, pero creo que puede ser tomada en serio provisionalmente a falta de verificaciones más solventes.

*II. Análisis formal o estilístico*

El grave deterioro de estas dos obras dificulta un correcto análisis estilístico: la Milagrosa labra está rehecha completamente en una tercera parte aproximadamente y el Privilegio Real de Alfonso el Magnánimo, aparte de las mutilaciones realizadas para ser acoplado al luneto, ha sufrido grandes pérdidas en la película pictórica. No obstante, se percibe aún en ambos la gran maestría de Gaspar de la Huerta. Hay algunos tipos que resultan inconfundibles dentro del repertorio, por el momento muy limitado aún, de este gran pintor valenciano, cuya importancia está por reivindicar. Como detalles característicos, delatores de este estilo, podríamos señalar los siguientes:

a) Cuidadosa elaboración de las composiciones. Gaspar de la Huerta se nos muestra en ambas obras como un hábil manipulador del espacio, logrando unas composiciones muy equilibradas y con un efecto marcadamente teatral. En este sentido, la composición del Privilegio Real de Alfonso el Magnánimo ha de ser calificada como magistral.

b) Predilección por los perfiles en tres cuartos manifestada en algunos de sus personajes. Una disposición semejante es considerada como técnicamente difícil, y Gaspar de la Huerta demuestra en ello gran dominio. Véase por ejemplo, las cabezas de los dos inocentes y de los dos ángeles adultos de la derecha: el que figura en primer término semiarrodillado pintando y el que está al fondo con la paleta en la mano [fig. 73], todo ello en la Milagrosa labra. Así mismo, en el Privilegio Real, las cabezas de los dos personajes centrales [fig. 74] y la del loco que señala con el dedo a su compañero.

c) Elementos secundarios, como paisajes y vistas arquitectónicas, situados para ser visibles desde ventanas o puertas. La restauración de la Milagrosa labra ha revelado detalles sobre el paisaje del fondo. Por su parte, en el Privilegio Real, existe también una arquitectura, pero la deficiente conservación del lienzo hace difícil su identificación.

d) Vestuario del siglo XVI, o simplemente pasado de moda, para sugerir hechos históricos. No cabe duda que el uso de gorgueras y de prendas con los típicos acuchillados del siglo XVI no eran habituales en la Valencia de fines del siglo XVII. Seguramente, sería éste el recurso típico de este pintor para expresar la distancia histórica de un acontecimiento. Este mismo recurso es visible también en el citado Milagro del niño de Morella, una pintura identificada también como de Gaspar de la Huerta.

*III. Aproximación al significado*

La cuestión del contenido o significado de estos lienzos, constituye uno de los capítulos más interesantes de la historia artística de la Basílica, ya que se trata no de otra cosa que del programa visual del primer camarín. El primero de estos lienzos posee una iconografía muy precisa, ya indicada en el título que hemos adelantado: la Milagrosa labra de la imagen de Santa María de los Inocentes. Presenta la imagen de la Virgen en su talla original, sin manto — aunque sí el Niño, ataviado éste con una almidonada gorguera—, pero tocada con el típico capillo guarnecido con perlas con que aparecía en el siglo XVII, con la corona también de perlas y la aureola de plata. Es evidente que sin estas otras prendas, el aspecto de la Virgen no hubiese sido del todo convincente o reconocible en el siglo XVII. Alrededor suyo, todo un tropel de angelillos procuran pequeños retoques a la imagen, destacando aquellos otros cuatro ángeles peregrinos adultos que, según la leyenda, fueron sus artífices, siendo figurados en el momento de dar ya remate final a su labor. La imagen de la Virgen está situada en la mitad izquierda del lienzo, cediendo con ello protagonismo a los ángeles peregrinos. Al fondo se advierte un paisaje semejante al que observamos en el lienzo de la Dedicación de D. José Juliá. Puede tratarse del puente del Real con el Palacio Real de Valencia divisándose parcialmente.

No sabemos mucho sobre los orígenes del relato de la creación de la imagen por unos peregrinos que se hicieron encerrar en una habitación, desapareciendo tras haber terminado su labor, pero no cabe duda de que tuvo en el siglo XVII gran fuerza, hasta el punto de figurar de modo destacado en la iconografía del camarín. Quizás el texto más antiguo en darnos constancia de la existencia de este relato sea el de Francisco De la Torre en su conocido libro Reales Fiestas[25]. No obstante, como leyenda que era, no debió arraigar demasiado, ya que la mayor parte de historiadores del siglo XVIII prefieren obviarla. De hecho, en el camarín, esta historia sobre los orígenes de la imagen estuvo compensada con la figuración de algo más objetivo desde el punto de vista histórico, de acuerdo con lo que se consideraba estrictamente histórico a fines del siglo XVII. Ello lo demuestra el Privilegio Real de Alfonso V el Magnánimo, temática que ocupa el segundo de nuestros lienzos.





No cabe duda de que el lienzo que hemos titulado ya como Privilegio Real de Alfonso el Magnánimo es de los cuadros más interesantes de la Basílica de la Virgen de los Desamparados. Su interés viene dado no sólo por la calidad de su composición formal, sino también por la maestría en el tratamiento y modo de organizar su estructura parlante y el significado que ello adquiere en el conjunto del primer camarín.

Esto último es la cuestión central, y la que nos permitirá comprender en todo su alcance el tema de este lienzo. Hemos de tratar de responder a la pregunta de qué fue lo que se quiso figurar aquí, en relación con la idea de lo que debía de ser el camarín cuando éste se concibió y definió. En su concepto originario, como bien dice su misma expresión, quiere decir cámara, lugar íntimo, o algo equivalente a las cámaras o habitaciones íntimas de las casas comunes. Como señaló Kubler, los camarines no eran lugares de acceso fácil: podían ser visibles desde la nave, pero su ingreso era indirecto y oculto. Ello se comprende teniendo en cuenta sus funciones: guardar el tesoro —que no es el caso—, o hacer de vestidor para la imagen titular; en suma una especie de lugar destinado a lo que es en sí la imagen como tal, en su misma materialidad[26]. Lo de actuar como vestidor fue algo expresamente señalado en las capitulaciones iniciales de 1653 para el caso de la Capilla de la Virgen de los Desamparados[27]. Matices complementarios eran ser el lugar donde depositar los exvotos y también donde la imagen era preparada y colocada en las andas para salir luego en procesión. Ello es indicado así por Tahuenga: «(...) pero obsequiosa la christiana piedad de los Valencianos, quiso facilitar, no solo el camino de los votos a la Imagen, sino el transito de la misma Imagen á los ombros de los mismos, que le encaminavan los ruegos».

Esta costumbre existe aún hoy, tratándose de preparar la imagen procesional, la peregrina, cuando ésta ha de salir en procesión. Por lo tanto, siendo un lugar dedicado a la propia imagen, era lógico pensar en una iconografía en relación con ello. En definitiva, el Camarín es el lugar íntimo de la imagen de la Virgen —atención, no de la Virgen sino de la imagen—, y por lo tanto el programa visual de su decoración no podía ser otro que la cuestión de los orígenes y nobleza de tal imagen, expresada históricamente mediante dos hechos fundamentales: su milagrosa labra y la orden real que permitió su creación.

De la orden real es exactamente de lo que aquí se quiere dejar constancia. Este cuadro es citado en el documento del notario Molner como «la ambaixada dada al Rey». En efecto, se trata de una embajada y el pintor trata de plasmar un momento concreto, sin duda crucial, de dicha embajada. Se observa la presencia de unos ciudadanos ante el rey, con el personaje más destacado de dicha embajada señalando con su mano izquierda a un grupo donde hay dementes y mujeres de la marginalidad social —una de ellas lleva incluso un bebé— y, con su mano derecha, un punto concreto de un documento que extiende un criado; y así mismo un gesto muy expresivo del rey, extendiendo también su mano izquierda en dirección al documento. Evidentemente se trata de la imagen de un acontecimiento histórico, pero tal acontecimiento está representado según el modo de hacer estas cosas por el artista del Barroco. Nosotros, con nuestra mentalidad de hombres del siglo XXI, quizás pudiéramos esperar encontrarnos ante una imagen concebida al modo de una instantánea fotográfica, o bien de una reconstrucción racionalmente verosímil del hecho histórico, tal como era entendido ya por el artista del siglo XIX cuando

hacía pintura de historia. No obstante, no nos encontramos ante ninguna de estas dos cosas. Si no, ¿qué verosimilitud puede tener, por ejemplo, el hecho de llevarse locos y mujeres de la vida pública como cortejo de unos ciudadanos honrados y respetables para presentarse ante el rey? Desde luego ninguna, todo lo contrario: resultaría una humorada grotesca. ¿Por qué entonces esta presencia? Simplemente estamos ante un cuadro barroco y han de comprenderse el funcionamiento y los mecanismos de la expresión y la significación propios de esta cultura. Estamos ante una pintura retórica. La retórica estaba al servicio de una finalidad práctica. «Engañar a la vista, dar satisfacción al entendimiento y emocionar al corazón», éstos eran los objetivos de las llamadas pinturas retóricas o dramáticas, nos recuerda Gombrich. A nuestros ojos, formados para contemplar la pintura a través del prisma de la estética de raíz positivista, que apostaba por la distinción radical entre lo que era retórica y expresión pura, nos resulta difícil comprender en sus verdaderas dimensiones este gran lienzo de Gaspar de la Huerta[28]. Esta consideración es muy importante para poder llegar al verdadero sentido, no sólo del Privilegio Real de Alfonso el Magnánimo, sino del concepto mismo del camarín, el primer camarín del siglo XVII, y calibrar en sus justos términos su radical reforma decimonónica. En estas reformas, llegó a ser transformada por completo esta gran obra de Gaspar de la Huerta, manipulándose físicamente su estructura e incluso su misma lectura: para la mentalidad del siglo XIX dejó de ser su asunto la orden del rey Alfonso el Magnánimo, para transformarse en el Rey Fernando I de Antequera entregando las constituciones de la Cofradía.

Para obtener la verdadera significación de la obra del Privilegio Real de Alfonso el Magnánimo, hemos de interrogar al mismo siglo XVII, y en esta época es mayoritaria la opinión de los historiadores que han tratado la cuestión de los orígenes de la imagen: que ésta se construyó en tiempos del rey Alfonso el Magnánimo, tras haber dado éste privilegio a la cofradía en tal sentido. En efecto, es conocido que la cofradía solicitó al Magnánimo el privilegio de poder tener la imagen de la Virgen, y éste en 1416 concede su autorización para que ésta pueda tener tal imagen en plata sobredorada o en madera, e incluso que pudiera ser llevada sobre las cajas de los cofrades que muriesen. Pero si bien eso es la noticia en el plano objetivo, que únicamente prueba el hecho de que en ese año de 1416 no existía aún la imagen de la Virgen de los Desamparados[29], ha de tenerse presente cómo la interpretaban los historiadores del S. XVII en relación con los orígenes de la imagen. Para ellos no hay duda, y este privilegio significa el origen mismo de ésta. Así se expresó al respecto J. Vicente del Olmo:

«En el año mil quatrocientos diez y seys, suplicaron los cofrades al Señor Rey don Alonso les diera facultad para hazer vna Imagen de Nuestra Señora, con la invocacion de los Inocendes, y se la concedió con Real privilegio su fecha en Barcelona a cinco de Octubre del mismo año, en cuya execucion la hizieron»[30].

También Esclapes reconoce que el origen de la imagen está precisamente en el Privilegio de Alfonso el Magnánimo, aunque añade que fue a instancias del P. mercedario Gilabert Jofré, el mismo que sugirió la creación del Hospital:





«Esta soberana Imagen fue labrada en un aposento en el Hospital General, con permiso, i facultad de la Magestad de Don Alonso de Aragón, à persuasion del Venerable Padre Gilaberte Jofrè, en el año 1416. I se nombro Nuestra Señora de los Inocentes; (...)»[31].

Incluso en el mismo siglo XIX, ya se advirtió con claridad el hecho de que se creyera el origen de la imagen basado en el citado Privilegio real. Así se expresa al respecto G. R. Blasco:

«Solicitó ésta [la cofradía] privilegio del Rey D. Alfonso V para tener la imagen de nuestra Señora, de plata sobredorada o de madera, lo que concedió dicho rey con fecha 5 de Octubre de 1416, y en esto se apoyaron D. Francisco de la Torre, D. Vicente del Olmo y Pascual Esclapes para creer que entonces se fabricó la imagen que hoy veneramos (...)»[32].

Con todo esto, parece muy evidente la importancia que se concedía a este privilegio del rey Alfonso el Magnánimo en relación con los orígenes de la imagen de la Virgen. En tal sentido, es mucho más coherente identificar el asunto de la pintura que nos ocupa como el rey Alfonso el Magnánimo concediendo permiso a la cofradía para tener una imagen de la Virgen, que aquello que quisieron ver en el siglo XIX: la entrega de las constituciones de la cofradía por el rey Fernando. Otra prueba de ello es el hecho mismo de que en una época aún cercana a la realización del camarín, y cuando aún no se han producido ninguna de las reformas de que será objeto, y cuando aún también se supone que existía memoria exacta de lo que en el camarín se había representado, en el inventario de 1738, se hace relación de una de las tres obras del camarín, como «El rey don Alonso».

Un gran artista, como fue Gaspar de la Huerta, supo utilizar de modo magistral la composición y la gestualidad para expresar aquello que sin duda se le encargó. El lenguaje visual o icónico, por la naturaleza misma de tal lenguaje, no puede ser nunca tan explícito o exacto como el lenguaje discursivo, oral o escrito. Mientras este segundo es analítico, el primero es sintético. Por eso el artista tiene que condensar los elementos del mensaje a comunicar para que resulten legibles en la imagen. Ésta, por lo tanto, no puede nunca convertirse en una construcción situada en el espacio y en el tiempo de acuerdo con una racionalidad absoluta. En todo caso tratará de acercarse al máximo a esta racionalidad, a fin de que la representación resulte lo más verosímil posible, pero primará el conjunto de recursos orientados en el sentido de la narración visual. Por otro lado, el lenguaje icónico funciona casi siempre en un contexto en el cual el receptor del mensaje conoce ya de antemano su contenido, actuando la imagen más como recordatorio que como instrucción. Por eso todo visitante del camarín, conocedor de las circunstancias históricas y el papel del rey Magnánimo en la creación de la imagen de la Virgen de los Desamparados, conocería, nada más entrar, qué es lo que allí se representaba[33].

De este modo, el acto de contemplación de las imágenes se orientaba más en la línea de la celebración que de la estricta información. Todo visitante sabía qué punto del

documento señalaba el enviado de la cofradía (Lorenzo Salom?) y por qué señalaba también con su gesto al grupo de locos, y también qué cosa significaba el gesto real. Fácilmente el espectador de la obra podía entender que se estaba justificando ante el rey la necesidad de la creación de la imagen de la Virgen. Esto se hacía en relación con el título mismo que llevaba la cofradía: de Santa Maria dels Innocents, según costaba en el documento presentado ante el rey, y en relación también al objeto mismo que daba sentido a la cofradía, y por lo tanto a la advocación mariana: Santa Maria dels Innocents, significado con el grupo de locos y marginados allí presentes.

La ejecución del programa visual de los lunetos que actualmente vemos en el camarín debió llevarse a cabo a raíz de la remodelación de éste llevada a cabo por el arquitecto Vicente Marzo, cuyas obras se dilataron toda una década, culminando con la colocación de la imagen en 1827[34]. El proceso de restauración de los dos lienzos de los lunetos laterales —de muy deficiente calidad técnica— ha revelado la firma Palos. Fci [Palos Fecit]. Probablemente se trate del pintor Tomás Palos, activo entre 1825 y 1855. Debió de ser entonces también cuando el lienzo de Gaspar de la Huerta Privilegio Real de Alfonso el Magnánimo sufriría tan irrespetuoso recorte para ser adaptado al tercer luneto. No cabe duda que, llegados al siglo XIX, con no entender ya, el academicismo arquitectónico reinante, el lenguaje visual del siglo XVII, no sólo queda olvidado el verdadero sentido de estas imágenes, sino incluso su lectura. Con lamentable desdén hacia la sabiduría barroca, dicha lectura se hace de otro modo diferente: el rey Alfonso el Magnánimo se convierte en Fernando I, y el privilegio real que permite la creación de la imagen se convierte en la entrega de las constituciones de la cofradía.





*La nave: el discurso visual de las Mujeres fuertes*

La cofradía encargará al arquitecto Vicente Gascó una gran remodelación, ejecutada entre 1763 y 1767, la primera de las grandes intervenciones que realizará el movimiento académico en Valencia. En el contexto de esta reforma es cuando se realiza el conjunto icónico que nos ocupa, cuyo eje son las Mujeres fuertes del Antiguo Testamento en relación tipológica con María, un programa frecuente en los santuarios marianos, en especial durante el Barroco. Procederemos de acuerdo con el proceso metodológico explicado anteriormente, si bien orientado aquí de modo pragmático hacia la restauración. Comenzaremos pues con una localización espacio-temporal del conjunto, base sobre la cual asentaremos unas propuestas para su restauración a partir del análisis de la iconografía. Culminará todo con la consideración conjunta de todos los elementos como aproximación a su significado.

*I. Localización histórica y propuestas para la restauración*

Dicho conjunto se compone de los siguientes elementos: a) cuatro lienzos con las imágenes de Débora, Abigaíl, Ester y la Hija del faraón, propiamente las Mujeres fuertes que constituyen el eje del programa y que fueron encargadas en su tiempo al pintor José Vergara; b) cuatro grandes cartelas escultóricas de estuco que enmarcan los citados lienzos, compuestas cada una por dos personificaciones alegóricas más un texto que discurre por una filacteria, de modo que cada lienzo, con su cartela y su inscripción, conforma propiamente un emblema; y c) tres sencillos emblemas marianos en estuco. Los cuatro lienzos fueron pintados por José Vergara en 1766 y los estucos fueron realizados en el mismo año por el notable escultor del momento Luis Domingo.

Todo este programa se dispone por encima de cada una de las sobrepuertas, tanto axiales como diagonales, que embocan en la nave oval central, las cuales dan acceso a los espacios laterales, como puede ser observado en la planta. En las embocaduras del óvalo central alternan perfiles curvos en el eje axial con otros adintelados en el sentido diagonal —véase la fotografía del interior [fig. 75]—. Los accesos axiales conducen por un lado a la puerta principal, que da frente al altar mayor, en uno de los extremos mayores del óvalo, así como a las dos capillas laterales —Cristo de los Ajusticiados y San José—. Por su lado, los accesos diagonales conducen a unos espacios laterales que enlazan el óvalo central con otras puertas o accesos del edificio, las cuales confieren a este templo su peculiar condición de iglesia de peregrinación urbana.

Luis Domingo dispuso encima de cada uno de los arcos axiales un emblema mariano en una cartela rococó que sostienen dos putti, como puede verse en el diagrama de la planta. En el arco de la entrada, dando frente al altar mayor, dos de estos angelillos descubren el atributo emblemático mariano más eminente: la azucena [fig. 76], que aquí aparece unida con una palma formando un ramo, el cual va cercado con dos guirnaldas vegetales a

modo de coronas; en el lado de la Epístola, es el emblema de la rosa [fig. 77], mientras que en el arco del lado del Evangelio se trata de la torre [fig. 78]. No hacen falta inscripciones; así lo debió entender el artista, que no las dispuso, pues se trataba de símbolos muy conocidos[35]. Únicamente al fondo, encima de la puerta de entrada, puede leerse la siguiente inscripción acompañando la imagen de la fuente [fig. 79] a la que acuden las aves: «OMNES SETIENTES VENIT AD AQUAS ISAIAE 55. VI.»[36].

*Planta de la Real Basílica de la Virgen de los Desamparados, y distribución de los diferentes elementos visuales del programa: a) emblema del lirio; b) emblema de la rosa; c) emblema de la torre; d) emblema de la fuente; 1) la Hija del faraón (emblema I); 2) Abigaíl (emblema II); 3) Débora (emblema III); 4) Ester (emblema IV).*

El problema fundamental de la restauración radica en la recuperación de cada uno de lo que, con propiedad, podemos llamar los cuatro emblemas distribuidos encima de los adintelados accesos diagonales. Cada uno de éstos se compone del lienzo de Vergara, cuyo significado enlaza con el de las dos alegorías escultóricas de la cartela, conformando así la pictura o imago del emblema, más el aparato textual de la filacteria, que viene a ser la inscriptio o motto. Debemos de partir del convencimiento de que estos elementos configuran un discurso icónico, claro ejemplo de la retórica visual del Barroco, y éste es el principio básico sobre el cual vamos a tratar de apoyar la solución al complicado puzzle que actualmente presentan los elementos que han llegado hasta hoy. Pero es necesario que se exponga el planteamiento de esta problemática y la vía de su solución. Se puede





concretar en los puntos que expongo a continuación, lo que deberá culminar con la ilación del programa visual completo como aproximación a su significado.

*1.- La identidad de los lienzos y de los tipos iconográficos. Las pinturas eran inicialmente de José Vergara y de ello se tiene constancia documental. Pero no cabe ninguna duda de que dichos lienzos se han perdido, ya que lo conservado hoy, y restaurado recientemente, corresponde a una versión pictórica propia del siglo XIX. El reciente proceso de restauración de los cuatro óvalos de la nave central ha puesto de manifiesto la dificultad, por razones técnicas y estilísticas, de mantener la autoría de José Vergara y, aunque por el momento no dispongamos de una alternativa segura, sólo podemos afirmar que, por las mismas razones técnicas y estilísticas se puede tratar de lienzos realizados en el siglo XIX. Según parece, y ello ya lo expuse anteriormente[37], en algún momento de este siglo que no conocemos con exactitud, se llevería a cabo una restauración con criterios de la época, la cual debió consistir sencillamente en la retirada de lienzos viejos y su substitución por otros nuevos realizados por un pintor contemporáneo. Sea como fuere, el problema que se nos plantea es verificar si los cuatro lienzos decimonónicos substituyeron sin variación los tipos iconográficos de los antiguos lienzos de Vergara. Tenemos razones para afirmar que sí, y la más objetiva de ellas es la identificación de los textos de la filacteria, los cuales son bíblicos y corresponden al contexto de cada uno de los tipos iconográficos de las pinturas; además, la comparación de uno de los dibujos preparatorios de Vergara[38], en concreto el de Ester [fig. 80], donde se la muestra desmayada ante Asuero, con el lienzo actual [fig. 81], disuade toda tuda, puesto que se puede observar que guarda incluso el mismo esquema compositivo o motivo. Es decir, existen razones para sostener que la restauración decimonónica no sólo mantuvo íntegro el programa con los mismos tipos iconográficos, sino que además pudieron incluso mantenerse los mismos esquemas compositivos, variando únicamente el lenguaje formal o estilístico. Los cuatro óvalos que configuran el eje del programa visual son los siguientes: La hija del Faraón acoge a Moisés [fig. 82], Abigaíl sosiega a David [fig. 83], Débora juzga al pueblo [fig. 84] y Ester desmayada ante Asuero [fig. 81]. Su temática corresponde, por tanto, a un programa sobre las Mujeres fuertes, tema bastante común al tratarse de templos con dedicación mariana.*

*2.- La identidad del texto de las filacterias. Las inscripciones que actualmente podemos leer corresponden a diferentes pasajes de las cartas de san Pablo, realizadas durante la restauración de los años 40 del siglo XX tras la Guerra civil. Es esencial constatar si estas inscripciones reproducían los antiguos textos. Éste ha sido uno de los problemas más complicados y de más difícil solución, pero finalmente ha podido ser resuelto.*

Sobre la identidad de estos textos antes de la citada restauración de los años 40, existe un documento que debemos tomar en consideración. Se trata de la lectura realizada por el historiador de la Archicofradía de la Virgen de los Desamparados José Rodrigo Pertegás, quien ofreció unos textos diferentes a los actuales. No obstante Pertegás ofrece unas citas excesivamente amplias, lo que las hace inverosímiles dada la corta cabida que presenta el espacio físico de las filacterias. Esta circunstancia me llevó a plantear inicialmente una línea de investigación basada en la hipótesis provisional de que los textos incorporados tras la Guerra civil debieron ser una reconstrucción plausible de los auténticos textos

dispuestos en el siglo XVIII. Con todo, mantuve la esperanza de poder verificar o rechazar esta hipótesis, confiando en que solamente podía solucionarse durante el proceso de la intervención restauradora, con el revelado de posibles indicios sobre el texto subyacente original[39]. Pero no ha sido necesario siquiera descubrir indicios de la subyacencia de otro texto, ya que la observación detallada de una fotografía del siglo XIX [fig. 85] —que hasta una fecha reciente sólo conocíamos por referencia, y por una pequeña reproducción impresa, mas sin poder tener acceso al original—[40], ha podido resolver esta cuestión, demostrándose que la hipótesis sobre el mantenimiento de los textos en la restauración llevada a cabo tras la Guerra civil, ha resultado ser falsa.

En efecto, la ampliación por procedimiento digital de concretos detalles sobre esta filacteria en la citada fotografía, ha permitido revelar que los textos propuestos por Pertegás, aunque no son estrictamente los auténticos, sí que centran la inscripción y ofrecen la suficiente base para aproximarnos a la recuperación de las inscripciones originales. Ello es especialmente visible en la filacteria correspondiente al lado de la Epístola, cercana al altar, en donde podemos leer su inicio: BENEDICTUS DOMINUS DEUS (...) MISSIT (...) [fig. 86], quedando ilegible lo restante debido al giro horizontal de la filacteria en la moldura de la cornisa y a su interrupción por el borde de la fotografía, que termina justo cortando la alegoría de la derecha. Pertegás proponía: Et ait David ad Abigail: Benedictus dominus Deus Israel, qui missit hodie te in occursum meum; et benedictum eloquium tuum [David dijo a Abigaíl: Bendito el Señor Dios de Israel, que ha mandado hoy a mi encuentro; y bendita tu sabiduría (I S 25, 32)]. En tal sentido, se advierte que Pertegás no ofreció exactamente el texto concreto, que lógicamente debía de ser una sección resumida de este versículo, sino que copió de la Biblia Vulgata el versículo completo de donde fue tomada dicha sección[41]. Con estos datos, y estudiando el aforo o capacidad textual que puede ofrecer la filacteria, se puede proponer como reconstrucción verosímil el siguiente texto: BENEDICTUS DOMINUS DEUS QUI MISSIT HODIE TE IN OCCURSUM MEUM [Bendito el Señor Dios, que te ha mandado hoy a mi encuentro]. El lado del evangelio es más problemático, pero permite la lectura de las palabras IN EA (...) VAGIENTEM [fig. 87], recayendo esta última expresión en un espacio próximo al final de la filacteria. Estas palabras pertenecen al versículo que cita de este modo Pertegás: Aperiens, cernensque in ea parvulum vagientem, miseria[42] eius ait: de infantibus hebreorum est hic [Al abrirla, y ver en ella al niño llorando, compadecida de él, se dijo: es un hijo de los hebreos (Ex 2, 6)], de donde puede ser verosímil, habiendo estudiado también el aforo ofrecido por la filacteria, la recuperación del siguiente texto: ET ALLATAM APERIENS CERNENSQUE IN EA PARVULUM VAGIENTEM MISERUIT EIUS [y traída, al abrirla y ver en ella un niño llorando, se compadeció de él]. He añadido aquí la expresión et allatam que figura en la Vulgata, pero omitida por Pertegás. Así mismo, la adaptación ha conllevado el necesario cambio del tiempo verbal de miserta (participio) a miseruit (pretérito perfecto de indicativo) con el fin de poder convertir esta expresión en verbo principal, proporcionando así coherencia gramatical al motto[43]. Por otro lado, la expresión miseruit [se compadeció] es central desde el punto de vista semántico, por ir directamente referida a una cualidad fundamental de la Virgen de los Desamparados.

Es evidente que los textos correspondientes a las otras filacterias, por no disponer de registros fotográficos, deberán ser reconstruidos de un modo más intuitivo sobre la pista que nos ofrece el historiador de la Archicofradía. Así, para el texto correspondiente a Ester, Pertegás anota: Si inveni in conspectu regis gratiam et si regi placet ut det mihi quod





postulo et meam impleat petitionem: veniat rex et Aman ad convivium, quod paravi eis, et cras aperiam regi voluntatem meam [Si he hallado gracia a los ojos del rey y si place al rey concederme mi petición y satisfacer mi deseo, que vuelva el rey con Amán al banquete que yo le prepararé, y mañana yo daré la respuesta al rey (Est 5, 8)], de donde puede ser plausible la siguiente síntesis: SI INVENI IN CONSPECTU REGIS GRATIAM CRAS APERIAM REGI VOLUNTATEM MEAM [Si he hallado gracia a los ojos del rey, mañana comunicaré al rey mi voluntad]. Por último, en Débora: Et sedebat sub palma, quae nomine illius vocabatur, inter Rama et Bethel in monte Ephraim: ascendebantque ad eam filii Israel in omne iudicium [Sentábase para juzgar debajo de la palmera, que era denominada con su nombre, entre Rama y Bethel, en el monte de Efraím; y los hijos de Israel iban a ella a pedir justicia —para todo juicio— (Jc 4, 5)], de donde puede ser admisible lo siguiente: ET SEDEBAT SUB PALMA ASCENDEBANTQUE AD EAM FILII ISRAEL IN OMNE IUDICIUM [Sentábase debajo de la palmera y los hijos de Israel iban a ella a pedir justicia].

*3.- La identificación de las alegorías de estuco y la reposición de los atributos. Estas alegorías sufrieron muchos daños y mutilaciones a lo largo del tiempo, en especial durante la última guerra civil, con la pérdida de algunos de sus atributos, siendo reparadas al final de ésta de un modo absolutamente arbitrario, apresurado y tosco, de modo que los intentos de clarificación de su identidad han resultado siempre problemáticos[44]. No obstante, su restauración puede ser acometida con alto grado de aproximación. Es más, su correcta identificación y consiguiente reconstrucción constituyen una base fundamental sobre la cual apoyar la coherencia del discurso visual en su conjunto. Planteados así los problemas y las vías de solución, solo falta ir concretando cada uno de los cuatro magníficos emblemas, proponiendo una recuperación coherente del programa visual. Dicha propuesta, en síntesis, se basa en la identificación de las cuatro virtudes cardinales ocupando las dos sobrepuertas próximas al altar; a saber, Prudencia y Justicia flanqueando el lienzo Abigaíl sosiega a David en el lado de la Epístola, y Fortaleza y Templanza en el lado del Evangelio acompañando a La hija del Faraón acoge a Moisés. Así mismo, la Caridad y la Piedad irían con Débora juzga al pueblo en el lado del Evangelio, en la sobrepuerta próxima a la puerta principal, y por último, en esa misma situación, pero en el lado de la Epístola, tendríamos las alegorías de la Ley —o bien Antigua Ley— y de la Ley de Gracia —o Nueva Ley— flanqueando a Ester desmayada ante Asuero.*

Con ayuda de la citada fotografía y la consulta de otra documentación podemos también reconstruir los atributos de las alegorías de Luis Domingo, que resumimos del siguiente modo:

*La Prudencia. La citada fotografía de fines del siglo XIX [fig. 88] permite apreciar que esta figura sostiene un espejo en su mano derecha, mirándose en él, mientras que con la otra mano sostiene la rémora alrededor de una flecha. Leemos en el tratado de C. Ripa sobre la imagen de la Prudencia: «Mujer que tiene dos rostros a semejanza de Jano. Ha de estarse mirando en un espejo, viéndose una serpiente que en su brazo se envuelve»[45]. El artista ha recogido, por tanto, el espejo y la acción de mirarse en él como atributos esenciales de la definición icónica de esta virtud. El segundo elemento es propio también de la Prudencia si atendemos a otra de las definiciones icónicas de Ripa: «(...) sosteniendo*

*una flecha con la diestra en torno a la cual se ha de pintar un pez de los que llamaban Ecneidas o Rémoras los Latinos, habiendo escrito Plinio sobre ellos que adhiriéndose a las Naves, tenían fuerza suficiente para detenerlas, poniéndose por lo tanto dicho pez para simbolizar la tardanza» (II, p. 234). En los grabados de la obra de Ripa, figura la rémora como una serpiente que se enrosca en torno a una flecha. La serpiente, por otro lado, goza de gran tradición codificada en relación con la Prudencia. Su fuente literaria principal, por otro lado, es evangélica: Estote prudentes sicut serpentes (Mt 10,16). En conclusión, debe ser recuperado el espejo para su mano derecha y la rémora enroscada en una flecha para su izquierda [fig. 91].*

*La Justicia. La Iconología de Cesare Ripa ofrece diversos modos de representar la virtud de la Justicia, pero nos interesa aquí poner atención en tres de ellos. Es especialmente significativa la definición que Ripa propone en primer lugar, inspirada en Aulo Gelio: «Bella mujer de virginal aspecto, coronada y revestida de oro, que con honesta severidad se muestra digna de honor y reverencia. Ha de tener ojos dotados de agudísima vista, adornándose además con un collar que desde el cuello le cuelga, apareciendo grabado sobre él el dibujo de un ojo» (II, p. 8). Describe así también la Justicia Divina: «Mujer de singular belleza que ha de ir vestida de oro, llevando en la cabeza una corona de lo mismo; sobre ella se ha de pintar una paloma rodeada de un halo resplandeciente, y ha de tener los cabellos esparcidos sobre los hombros mientras mira con los ojos hacia el mundo, considerándolo como cosa de la mayor bajeza. Sostendrá con la diestra una espada desnuda, sujetando con la siniestra una balanza» (II, p. 9). Más adelante, describe la «Justicia recta, que no se pliega a la amistad ni al odio» del siguiente modo: «Mujer con la espada en alto que ha de llevar además una corona regia y también una balanza. A uno de sus lados se ha de pintar un can, símbolo que es de la amistad, y en el otro una sierpe, que por el odio se pone» (II, p. 10). Es evidente, a la vista de todo ello, que el escultor Luis Domingo ha operado una síntesis de los atributos más significativos, habiéndose limitado a mostrarnos una bella matrona con corona y vestido áureos, que dispondría en su mano izquierda de una balanza, el atributo más distintivo, tradicional y universal de la Justicia. Este atributo se ha perdido y su reposición resulta del todo admisible y lógica. La fotografía del siglo XIX, que no permite advertir dicha balanza en su mano izquierda, por caer fuera del borde [fig. 88], revela también un cetro en la derecha —hoy perdido— atributo éste que, no siendo frecuente en esta virtud, puede ser apropiado. No obstante es más plausible reconstruir este atributo con el recurso a la espada [fig. 91]. Al fin y al cabo, nada nos garantiza que el cetro, presente en la fotografía decimonónica, haya sido el atributo original, pudiendo haber sido una espada.*

*La Templanza. Varias son las definiciones icónicas de la virtud de la Templanza en el tratado de Cesare Ripa. Sólo las dos primeras se ajustan en parte a la manera elegida aquí por el artista para representarla. La primera o principal, dice así: «Mujer que aparece revestida de púrpura, sosteniendo una rama de palma con la diestra y llevando además con la siniestra un freno». La segunda definición simplemente complementa a la primera con otros atributos, y reza también así: «Mujer que con la diestra va sosteniendo una palma, cogiendo con la siniestra, como antes, un freno. A uno de sus lados se ha de poner un león, que estará mansamente unido con un toro» (II, pp. 353 y ss.). Es evidente que, siguiendo con su táctica simplificadora, Luis Domingo ha mantenido en la mano derecha de esta virtud la palma como atributo principal y quizás —aunque la fotografía del siglo XIX*





*presenta la mano derecha sin atributo— se podría recuperar el freno. El artista la ha ennoblecido también con una corona de flores [fig. 90].*

*La Fortaleza. La definición de carácter más genérico que ofrece C. Ripa sobre la Fortaleza, dice así: «Mujer armada y vestida de color leonado, lo que simboliza la fortaleza por su semejanza con el León. Se apoya esta mujer en una columna, porque de los elementos de un edificio, éste es el más fuerte y el que sostiene a los otros» (I p. 437). A continuación, en otra definición de dicha virtud, la presenta armada y llevando en su mano un asta «junto con una rama de roble», explicando que «la armadura muestra la fortaleza del cuerpo y el roble la del ánimo (...). Se hace así, aunque otros muchos árboles podrían significar lo mismo (...), por ser la rama de este árbol la más conocida y celebrada por los poetas para el presente propósito; y además, porque su madera resiste grandemente la fuerza de las aguas, sirviendo para fundar los mayores edificios y resistiendo largo tiempo los pesos más extraordinarios; añadiéndose por último, como razón de peso y plenamente justificativa de lo que decimos, el que los Latinos a este árbol le llamaban robur, de donde viene el que a los hombres se les califique de fuertes y robustos» (I, p. 439). Luis Domingo ha destacado el atributo de la columna, sin duda el más tradicional de tal virtud, y también el más estético y el más adaptable al contexto físico de la figuración de estas alegorías. Mas la fotografía indicada de fines del siglo XIX [fig. 89] muestra una azucena sostenida en la mano derecha por esta virtud, atributo que sin duda está equivocado, ya que no es propio de la Fortaleza. No sabemos la razón por la cual se dispusiera dicha azucena, que más bien parece un añadido indeliberado subtituyendo el ramo original, que debió de ser una rama de roble. Propongo esta última solución y se reconstruya para su mano derecha una rama de roble, puesto que el lirio resulta a todas luces inapropiado [fig. 90].*

*La Caridad. El artista ha seguido fielmente a C. Ripa, que dice así: «Mujer vestida con traje rojo, que sostiene con su diestra un corazón ardiente, mientras con la siniestra tiene a un niño abrazado» (I, p. 161). Propongo, pues, la restauración del corazón con llamas de la mano derecha, atributo perdido. Luis Domingo ha añadido además a esta alegoría una corona vegetal, atributo que no figura en el tratado de C. Ripa [fig. 92].*

*La Piedad. El artista, en este caso, sigue también fielmente a Ripa: «Joven de tez muy blanca y de bello aspecto, con los ojos muy grandes y la nariz aquilina, que lleva alas a la espalda y va vestida de rojo, pintándose una llama encima de su cabeza. Pondrá la mano izquierda sobre su corazón, mientras que con la derecha ha de estar vaciando una gran cornucopia llena de cosas útiles para el vivir humano» (II, p. 207). En la representación, sin duda por razones compositivas, se invierte en sentido lateral la disposición de los atributos y se suprimen las alas. Luis Domingo está demostrando, a lo largo de todas estas alegorizaciones, el recurso a lo sintético. No es necesario reponer aquí ningún atributo [fig. 92].*

*La Ley, o bien, la Antigua Ley. Sus características, tal como ha llegado a la actualidad esta figura, se pueden ajustar a la siguiente descripción: mujer de avanzada edad con la cabeza velada, sosteniendo en su mano derecha un cetro y en la izquierda un libro abierto*

*cuya forma recuerda el estereotipo de las tablas de la Ley Antigua, la Ley mosaica, con una inscripción, que reza del siguiente modo: Deus infirma elegit ut fortia confundat I Cor I, 27[46]. Esta inscripción está bien ajustada al contexto: recuérdese que corresponde al tondo de Ester desmayada ante Asuero, por lo que su sentido se integra bien con la personalidad de este personaje bíblico. El proceso de limpieza ha revelado que la restauración de los años 40 respetó el texto original, aunque repintado y redistribuido. Su recuperación, pues, de acuerdo con la primitiva disposición, resulta sencilla. Todo parece indicar que Luis Domingo se inspiró en la Ley, que según Ripa, debía configurarse así: «Envejecida matrona de venerable aspecto que se sienta majestuosamente sobre un tribunal, tocando su cabeza con una Diadema y sosteniendo un cetro con la diestra, en torno al cual se ha de ver un cartel con la siguiente leyenda: Iubet et prohibet [ordena y prohibe]. Sobre la rodilla izquierda ha de pintarse un libro levantado y abierto, en cuyas páginas ha de estar escrito: In legibus Salus [en las leyes está la salvación]» (II, p. 15). Es significativo el hecho de que la matrona vaya velada, ya que la Ley antigua aparece velada en el Antiguo Testamento, pero vemos que el escultor no ha recurrido a los textos que propone Ripa, ya que ha preferido ajustarse a la lógica general del emblema, cuya pictura es Ester desmayada. Por lo tanto, solamente resta la recuperación del desaparecido cetro de su mano derecha, cuyo rastro físico aún ha podido a ser detectado [fig. 93].*

*La Ley de la Gracia. También podría ser leída como la Nueva Ley, en contraste con su homóloga la Antigua Ley. Cesare Ripa se refiere a la Ley de la Gracia del siguiente modo: «Mujer sedente que ha de estar bendiciendo con la diestra. Sobre la misma mano se pondrá la paloma del Espíritu Santo, viéndose a la mujer acomodada sobre una gran vasija o recipiente de donde sale gran cantidad de agua. Además, con la izquierda estará sosteniendo un libro abierto, dentro del cual se lee: In principio erat verbum [Al principio era la palabra]» (II, p. 16). Nuevamente se ha impuesto la actitud sintética y reductora de Luis Domingo —falta la vasija en donde se asienta—, generalizada también dicha actitud en todos los artistas cuando hacen uso del manual de Cesare Ripa, anteponiendo a la exactitud de la fórmula otros intereses de carácter compositivo. Aquí se impone también la recuperación del único atributo que puede presentar la alegoría y no incorporado en la restauración tras la Guerra civil: la mano derecha con el gesto de la bendición y, en lo alto, la paloma del Espíritu Santo. La joven aquí no aparece velada, en alusión a la Ley revelada en el Nuevo Testamento [fig. 93].*

Todo esto constituiría la coherencia de un programa mariano que tiene como eje el tema de las Mujeres fuertes del Antiguo Testamento como tipos de la Virgen María, una iconografía bastante frecuente, aunque con diferentes variantes, en multitud de templos valencianos del Barroco dedicados a la Virgen.

## *II. Aproximación al significado*

Tras esta propuesta de restauración, podemos proceder a la comprensión de cada uno de los cuatro emblemas que componen este programa. Debemos aproximarnos a una interpretación de su sentido, así como del sentido del conjunto. Quiero insistir en que cada una de estas cuatro secciones es realmente un aparatoso emblema, con su pictura —el lienzo oval— y su inscriptio o motto —el texto de la filacteria—. Las alegorías no son sino





elementos vinculados semánticamente al conjunto que, aunque colocados en la cartela o marco del emblema, forman parte de la pictura. Como ocurre en el fenómeno emblemático, el motto, que aquí corresponde al texto de la filacteria, sintetiza el sentido global del emblema.

Con todo, la interpretación debe ser también doble, ya que no podemos menospreciar tampoco la reconstrucción tras la Guerra civil, que introdujo nuevos textos en la filacteria, los cuales reinterpretan también desde el punto de vista conceptual el sentido del programa. En los cuatro casos, los textos de las filacterias fueron tomados de san Pablo, en I Carta a los Corintios. Estos últimos textos, si se opta por la restauración de los primitivos, se pierden definitivamente, y es por ello que merezca la pena que también los incluyamos aquí y tratemos de comprenderlos como un modo por medio del cual se reconstruyó el primitivo concepto de las Mujeres fuertes. Comenzaremos por las sobrepuertas próximas al altar, primero por el lado del Evangelio. A continuación, atenderemos a las otras dos restantes por el mismo orden.

*Emblema I. Se compone [fig. 90] del lienzo correspondiente a La Hija del faraón acoge a Moisés como pictura, al que acompañan las virtudes de la Fortaleza y la Templanza, con el motto: ALLATAM APERIENS CERNENSQUE IN EA PARVULUM VAGIENTEM MISERUIT EIUS [y traída, al abrirla y ver en ella un niño llorando, se compadeció de él].*

La escena de la pictura nos presenta a la Hija del faraón con sus sirvientas, en el momento en que una de ellas acaba se tomar de las aguas del río la cestilla conteniendo un bebé: Moisés. Al fondo, tras una palmera, la hermana del niño, María, observa lo sucedido [fig. 82]. La fuente literaria, de donde procede también el mote como antes se ha dicho, corresponde al libro del Éxodo, en donde se narra el nacimiento y juventud de Moisés. En aquel tiempo, el faraón, que nada sabía ya de José ni del establecimiento de los israelitas en Egipto, esclavizó al pueblo sometiéndolo a los duros trabajos de la fabricación de ladrillo, y dio orden a las parteras de no dejar con vida a los niños varones que nacieran. Tras su nacimiento, Moisés fue ocultado durante tres meses, pero su madre, no pudiendo ocultarlo durante más tiempo, tomó una cestilla, la calafateó y metió dentro al niño, dejándolo entre los juncos a la orilla del Nilo. Entre tanto, su hermana María se apostó a lo lejos para observar lo que sucedía. Es entonces cuando interviene la Hija del faraón:

«Bajó la hija de Faraón a bañarse en el río y, mientras sus doncellas se paseaban por la orilla, divisó la cestilla entre los juncos, y envió una criada suya para que se la trajese. Al abrirla, vio que era un niño que lloraba. Se compadeció de él y exclamó: 'Es un niño hebreo'. Entonces dijo la hermana a la hija de Faraón: '¿Quieres que yo vaya y llame una nodriza de entre las hebreas para que te críe este niño?' 'Vete', le contestó la hija de Faraón. Fue, pues, la joven y llamó a la madre del niño. Y la hija de Faraón le dijo: 'Toma este niño y críamelo que yo te pagaré'. Tomó la mujer al niño y lo crió. El niño creció, y ella lo llevó entonces a la hija de Faraón, que le trató como a un hijo, y le llamó Moisés, diciendo: 'De las aguas lo he sacado'». (Ex 2, 5-10).

De acuerdo con todo ello, la Hija del faraón que se apiada de Moisés y lo adopta como hijo suyo, es un tipo bíblico de la Virgen María en su cualidad de amparadora del inocente y desprotegido. Posee un gran sentido el verbo principal del mote: miseruit, que significa compadecimiento. La Virgen de los Desamparados, prefigurada por la Hija del faraón, se compadece y ampara a Moisés, poniendo así de relieve la principal actividad que dio origen a la antigua Confraria de Nostra Dona Sancta Maria dels Innocents: ocuparse de los marginados sociales, los locos y los huérfanos principalmente, que así mismo daría origen al Hospital de Ignoscens, Folls e Orats.

El concepto introducido en los años 40 se basa en el texto de san Pablo reintroducido en el motto: EMPTI ENIM ESTIS PRETIO MAGNO. GLORIFICATE DEUM Cor. VI, XX [Habéis sido comprados a buen precio, Glorificad, por tanto, a Dios (1 Co 6, 20)]. No podemos saber con qué sentido quiso el teólogo de los años 40 poner en relación, mediante este texto, la figura de la Hija del faraón con María. Creo que probablemente ni siquiera debió plantearse tal cosa, puesto que en época contemporánea quedan muy lejos los paradigmas de la cultura teológica del Barroco. Es probable que el clérigo que compuso las inscripciones quisiera solamente ver en la pictura la historia de la salvación de Moisés de las aguas, la cual debía de tener una correspondencia tipológica con la salvación redentora del género humano.

*Emblema II. Parte este emblema [fig. 91] del lienzo que hemos titulado como Abigaíl sosiega a David. Las virtudes que lo enmarcan son la Prudencia y la Justicia, y la inscriptio, o motto, dice así: BENEDICTUS DOMINUS DEUS QUI MISSIT HODIE TE IN OCCURSUM MEUM [Bendito el Señor Dios, que te ha mandado hoy a mi encuentro].*

La historia de Abigaíl, contenida en el primer libro de Samuel, transcurre en el Carmelo, en el desierto de Maón a donde había llegado David. Allí tenía su hacienda Nabal, esposo de Abigaíl. Los hombres de David cuidaron los rebaños de Nabal mientras permanecieron en aquel lugar, tras lo cual envió David unos criados a Nabal, durante el esquileo de las ovejas, con la petición de que les diera lo que tuviera a mano, ya que el esquileo era ocasión de fiesta, según costumbre. Nabal les contestó con malos modos negándoles la petición. David entonces decide ir ante Nabal con su ejército. Por el aviso de un criado, Abigaíl se entera y decide cargar un asno con diversas viandas e ir al encuentro de David. En el encuentro con éste, ella se arroja a sus pies y le suplica el perdón por la necedad de Nabal, su marido. La pintura fija este preciso momento [fig. 83], narrado así:

«Apenas vio a David, se apresuró Abigaíl a bajar del asno y cayendo ante David se postró en tierra, y arrojándose a sus pies le dijo: ‘Caiga sobre mi la falta, señor. Deja que tu sierva hable a tus oídos y escucha las palabras de tu sierva. No haga caso mi señor de este necio de Nabal; porque le va bien el nombre: necio se llama y la necedad está con él; yo, tu sierva, no vi a los siervos que mi señor había enviado. (...) Perdona, por favor, la falta de tu sierva, ya que ciertamente hará Yahvéh una casa permanente a mi señor, pues mi señor combate las batallas de Yahvéh y no vendrá mal sobre ti en toda tu vida. (...) y cuando Yahvéh haya favorecido a mi señor, acuérdate de tu sierva’» (1 S 25, 23-31).





En la pintura vemos a Abigaíl arrodillada ante David, mientras los criados descargan del asno las viandas con las que esta mujer obsequia al caudillo de Israel. Un aparente error iconográfico cometido por el artista fue representar a David con la corona, algo impropio, ya que en estos momentos el rey de Israel aún sigue siendo Saúl, aunque puede ser comprensible si tenemos en cuenta que el artista introduce una imagen conceptual del rey David, algo típico de la visualidad anterior al mundo contemporáneo. Esta historia transcurre en un momento en que David ha escapado con apuros de Saúl ocultándose en el desierto de Engadí y antes de que se refugie en tierra de filisteos. Samuel ha muerto también. El sentido que puede tener este emblema podría ir en la línea de prefigurar la mediación de María supliendo la insensatez o desatino de las ignorantes acciones humanas. No en vano la Prudencia y la Justicia están aquí significadas. Mediante esta prefigura bíblica, no cabe duda, se está poniendo de relieve la función intercesora de María ante Cristo, concepto éste de larguísima tradición en la cultura cristiana y muy significativo aquí en el contexto de la Virgen de los Desamparados. Justamente el tema de la intercesión de María es el eje central del programa visual de la bóveda, obra de A. Palomino.

La inscripción introducida tras la Guerra civil dice así: UT NON GLORIETUR OMNIS CARO IN CONSPECTU EIUS. I Cor. I, 29 [Para que ningún mortal pueda gloriarse ante Dios (I Co 1, 29)]. San Pablo explica que Dios ha escogido «lo necio del mundo para confundir a los sabios», lo débil del mundo para confundir a lo fuerte, así como lo plebeyo y despreciable «Para que ningún mortal se gloríe en la presencia de Dios». La historia de Abigaíl es muy significativa al respecto. Recuérdese que fue capaz de encontrarse con David para hacerlo desistir de un ataque a Nabal, su marido, el cual se había mostrado imprudente ante los embajadores o mensajeros de David. Éste acabó alabando la prudencia y sensatez de la mujer con estas palabras: «Bendito sea Yavéh, Dios de Israel, que te ha enviado hoy a mi encuentro. Bendita sea tu prudencia y bendita tú misma que me has impedido derramar sangre y tomarme la justicia por mi mano»(1 S 25, 32-33). De este modo se puede comprender incluso el hecho de que aparezcan alegorizadas la Prudencia y la Justicia. Abigaíl es aquí prefigura de María en su importante función de intercesora de los hombres ante el Cristo juez. En este sentido se puede entender la lectura que del concepto emblematizado pudo haber hecho el teólogo que reintrodujo los textos.

*Emblema III. Gira este emblema [fig. 92] sobre el lienzo titulado como Débora juzga al pueblo. Las virtudes que la acompañan son la Caridad y la Piedad, y la inscriptio corresponde al siguiente texto: ET SEDEBAT SUB PALMA ASCENDEBANTQUE AD EAM FILII ISRAEL IN OMNE IUDICIUM [Sentábase debajo de la palmera y los hijos de Israel iban a ella a pedir justicia].*

Débora, otra de la Mujeres fuertes del Antiguo Testamento, es un personaje del período de los Jueces, la etapa de la historia de Israel que transcurre entre la muerte de Josué y el inicio de la monarquía con Saúl. Era, Débora, profetisa y juez. La pictura nos presenta a ésta, en el lugar donde acostumbraba a administrar justicia en nombre de Yahvéh, bajo la

palmera, juzgando pleitos. Tiene ante sí a los abogados, exponiendo razones y ella aparece en actitud de sentenciar, brazo en alto, mientras un escriba toma nota. El libro de los Jueces nos la presenta así: «En aquel tiempo, Débora, una profetisa, mujer de Lappidot, era juez en Israel. Se sentaba bajo la palmera de Débora, entre Ramá y Betel, en la montaña de Efraím; y los israelitas iban a ella para resolver sus pleitos» (Jc 4, 4-5). A continuación Débora hace llamar a Baraq y transcurre la historia de la derrota de Sísara. Pero no parece que este episodio esté presente en el lienzo, limitado simplemente a presentarnos a Débora como juez [fig. 84].

La inscripción de los años 40 es ésta: NON ENIM IN SERMONE EST REGNUM[47] DEI, SED IN VIRTUTE I Co IV, XX [que no está en la palabrería el Reino de Dios, sino en el poder[48] (1 Co 4, 20)]. El contexto al que pertenece esta leyenda es la conclusión de unas amonestaciones que hace san Pablo a los Corintios en las cuales se reconoce como padre de esta comunidad, es decir aquél que les ha engendrado a la vida cristiana. Les indica —como reza el motto— que conocerán el auténtico poder de Dios, el cual no se encuentra en la palabrería de los orgullosos docentes. Termina así: «¿qué preferís, que vaya a vosotros con palo o con amor y espíritu de mansedumbre?» (1 Co 4, 21). El sentido de todo ello se podría ver sintetizado, por un lado en las alegorías de la Caridad y de Piedad, y por otro en la figura de Débora, que prefigura a María por medio de estas virtudes, las mismas a las que se refiere san Pablo.

*Emblema IV. Concierne este emblema [fig. 93] a Ester desmayada ante Asuero. Le corresponden las alegorías de la Ley —o Antigua Ley— y la Ley de la Gracia —o Nueva Ley—. La inscriptio es la siguiente: SI INVENI IN CONSPECTU REGIS GRATIAM CRAS APERIAM REGI VOLUNTATEM MEAM [Si he hallado gracia a los ojos del rey, mañana comunicaré al rey mi voluntad].*

La historia de Ester está contenida en el libro que lleva este mismo nombre. El episodio figurado corresponde concretamente a la versión griega de este libro, la cual está clasificada dentro de los llamados deuterocanónicos, un conjunto de libros tenidos como inspirados por la Iglesia católica y considerados como apócrifos por los protestantes. Ester es una bella joven judía del cautiverio en Susa, adoptada como hija por Mardoqueo, ya que era hija de un tío de éste y había quedado huérfana. Ester se gana el favor del rey Asuero, que la convierte en reina, y tiene que interceder por la causa de su pueblo, el judío, el cual se encontraba en aquellos momentos amenazado por un decreto de exterminio del mismo Asuero, a instancias de Amán, enemigo de los judíos. Ester llegó a palacio y, ante la faz iracunda de Asuero, se desmayó, mas el rey, que la adoraba, e ignoraba que era judía, la reanimó e instó a que le pidiera todo lo que deseara. Su ruego, evidentemente, significó la revocación del decreto, el cual se volvió contra los acusadores de los judíos. La pintura representa el momento en que la reina se desmaya ente Asuero [fig. 81]. Dice así la fuente griega sobre este preciso momento:

«Franqueando todas las puertas, llegó hasta la presencia del rey; estaba el rey sentado en el trono real, revestido de las vestiduras de las ceremonias públicas, cubierto de oro y





piedras preciosas y con aspecto verdaderamente impresionante. Alzando su rostro, resplandeciente de gloria, lanzó una mirada tan colmada de ira que la reina se desvaneció; perdió el color y apoyó la cabeza sobre la sierva que la precedía. Mudó entonces Dios el corazón del rey en dulzura, angustiado se precipitó del trono y la tomó en sus brazos y en tanto ella se recobraba, le dirigía dulces palabras, diciendo: '¿Qué ocurre Ester? Yo soy tu hermano, ten confianza. No morirás, pues mi mandato alcanza sólo al común de las gentes. Acércate'» (Est 5, 1c-f).

Ester representa aquí a la mujer sin la cual no es posible la salvación. La Virgen María, como madre del Salvador significa el enlace entre la Ley velada del Antiguo Testamento y la revelada en el Nuevo testamento. No es absurdo pues que estos dos conceptos estén figurados en las alegorías que acompañan a Ester.

La redefinición de la filacteria del siglo XX hace constar lo siguiente: UT FIDES VESTRA NON SIT IN SAPIENTIA HOMINUM, SED IN VIRTUTE DEI. I Cor II, V [Para que vuestra fe se fundase, no en sabiduría de hombres, sino en el poder de Dios (I Co II, V)]. El versículo aquí citado se encuentra muy próximo al concepto anterior del emblema III, participando de su mismo contexto y sentido. Así mismo también corresponde la inscripción Deus infirma elegit ut fortia confundat, que aparece en el libro que sostiene abierto la figura de la Ley Antigua. Ambos textos participan de la misma sección de la carta paulina: la sabiduría del mundo en contraste con la sabiduría cristiana, y es aquí Ester la figura bíblica que se adecúa mejor que ninguna otra a expresar esta sentencia. Ester es la frágil mujer que ante la mirada iracunda del rey Asuero se desmayó de terror, despertando en éste una gran compasión, de modo que fue capaz de atraer el favor real hacia sus hermanos los judíos. El poder de Dios, que es infinito, que fue dado al pueblo de Israel en el Antiguo Testamento y revelado por Jesús en el Nuevo Testamento, puede ser atraído en favor del cristiano por medio de María, la criatura frágil, como nueva Ester.

En conclusión, nos encontramos ante un auténtico discurso visual, a modo de un semón desarrollado en imágenes que bien pudiera haber servido como guía de predicadores para dirigirse a los fieles. Es evidente que todo este complicado juego retórico compuesto en el siglo XVIII y recompuesto casi doscientos años después, en el siglo XX, no fue concebido sencillamente para que el gran público pudiera leerlo, más bien era algo que si bien pudiera ir dirigido al pueblo, sería por mediación del predicador como intermediario o intérprete. La transmisión de la cultura en el momento en que se realiza este programa no tiene en cuenta aún a las masas. Esto último es propio del mundo contemporáneo, y de ello ya he hablado en otro lugar.

En el momento de cerrar este libro, la restauración aún permanece incompleta, puesto que algunos elementos, como es el caso de la recuperación del texto primitivo de las filacterias, fue algo que surgió durante el proceso de limpieza y su incorporación no había sido calculada —por lo tanto, no presupuestada— desde un principio. Esperamos que algún día estas inscripciones se puedan recuperar de acuerdo con la propuesta que aquí

se hace, o bien con otra propuesta fundamentada sobre otros datos seguros de los que en este momento no se dispone.

Y una última observación derivada de toda esta experiencia. Durante los procesos restauradores, no es únicamente el historiador quien asiste a los restauradores; antes mejor, estos últimos proporcionan también el historiador preciosos datos para que dicha asistencia sea óptima y se beneficie así el juicio histórico. Se impone, indudablemente, el espíritu de colaboración y de trabajo en equipo, algo que, desgraciadamente el historiador del arte no está, hoy por hoy, muy acostumbrado a hacer.





# GLOSARIO

A continuación es presentado de modo sintético, y por orden alfabético, el enunciado de algunos conceptos que son de fundamental importancia para la correcta razón de esta obra. En capítulos precedentes se detalla mejor el perfil de cada término, pero no cabe duda que ofrecidos a modo de prontuario puede ser éste de gran utilidad para el lector que necesite de prestas consultas.

**Ámbito conceptual e imaginario: vid. Contexto.**

**Arte clásico: aquellas manifestaciones artísticas producidas en Grecia durante los siglos VII-IV a.C., las cuales tuvieron un alcance revolucionario, transformando los postulados del arte conceptual. Se concreta dicha revolución en la narración visual por medio de imágenes, fundamentada en la racionalidad y desplegada en virtud de la mímesis. En general, se tiene también como arte clásico aquel modo de concebir la producción artística basado en la revolución griega. En tal sentido, debemos tener por clásicas, manifestaciones tales como el relieve pétreo de La incredulidad de Santo Tomás, del Monasterio de Silos, las iluminaciones del libro de Horas del duque de Berry, el Nacimiento de Venus de Botticelli, la Vocación de San Mateo de Caravaggio, la Vista de Delft de Johannes Vermeer o el Guernica de Picasso, sólo por citar obras muy conocidas y muy referenciales desde otras ópticas de clasificación artística. Arte clásico es un concepto distinto a clasicismo.**

**Arte conceptual: toda producción artístico-visual, representación icónica o imagen que traduce enunciados o declaraciones de contenidos de la conciencia; concreciones artísticas a partir de determinadas representaciones intelectuales, tomando como modelo formal lo observado en el mundo, lo sensible. Puede ser arte conceptual una personificación alegórica. Pero este término fundamentalmente se refiere al arte preclásico. Participan de ello todas las civilizaciones antiguas del Oriente Próximo y del Mediterráneo, en cuyo seno se producirá la gran revolución del arte clásico, instituyéndose la narración icónica. El arte conceptual pre-clásico no es narrativo, puesto que se expresa según el modo diagramático. El arte conceptual, en especial el anterior a la revolución clásica, puede ser equivalente también al arte simbólico. Todo ello constituye el ámbito propio de la iconología.**

**Atributo iconográfico: expresión equivalente a emblema. Es un recurso de la retórica visual consistente en la representación de objetos que traducen cualidades abstractas, o bien aluden a algo. Por ello, los atributos son, generalmente, metáforas visuales o bien alusiones a propiedades concretas. Así en la personificación alegórica de la Fortaleza, la rama de roble constituye un atributo, siendo una metáfora visual para significar la robustez, cualidad asociada a dicho árbol. La piel de león será un atributo de Hércules, en alusión a su victoria sobre el león de**

**Nemea, y el perro lo será de san Roque, como distintivo que alude a un episodio biográfico y lo distingue de otras imágenes de santos peregrinos, como Santiago.**

**Clasicismo: de acuerdo con R., Bianchi Bandinelli, algo de tal perfección que pueda ser parangonable con el modelo absoluto. Es, pues, un referente, una norma que permite establecer juicios estéticos en el contexto de una civilización; norma ésta que puede ser diferente y cambiar a lo largo de su historia. Martín Bueno sostiene que el clasicismo no es un fenómeno unívoco y singular, ya que en cada civilización con capacidad artística se pueden observar fenómenos de clasicismo, reconociendo como tales los movimientos artísticos adherentes a un gusto que fue propio de un período pasado y que en un momento determinado se considera clásico. No es el modelo clasicista del Quattrocento el mismo que el del neoclasicismo del siglo XVIII. En definitiva, no debe de ser confundido con el arte clásico, ya que el clasicismo es simplemente un referente de gusto, o de estilo si se quiere, el cual puede cambiar en cada época dentro de una misma civilización.**

**Contexto: para la interpretación de la obra de arte visual es necesario el concurso de elementos provenientes del entorno exterior de la obra, es decir de su contexto, el cual puede ser estructurado en dos direcciones: ámbito conceptual e imaginario y tradición cultural convencionalizada. En el seno del primero de estos ámbitos, debemos hacer incluso una nueva descomposición para tratar de aproximar con toda exactitud el término: lo que concierne al tema o asunto representado por un lado —ámbito conceptual—, y lo que constituye el conjunto de recubrimientos sentimentales del objeto estético, es decir la emoción poética inherente —ámbito imaginario—. La continuidad y variación de las imágenes a lo largo de la historia conformaría la tradición cultural convencionalizada. Así, la historia de un tipo iconográfico se configura como un modelo de continuidad y variación y, por tanto, de tradición cultural convencionalizada.**

**Disyunción: principio definido por Panofsky mediante el cual un tema clásico es asociado a un motivo medieval, o que un tema medieval es expresado con el recurso a un motivo o esquema compositivo clásico.**

**Emblemática: fenómeno cultural europeo propio de los siglos XVI, XVII y XVIII principalmente, a través del cual se vehiculan culturalmente conceptos en los que interviene sintéticamente imagen y texto, dando lugar a diferentes modalidades, siendo las más importantes los emblemas, las empresas y los jeroglíficos. Se presenta bajo una variada gama de medios, siendo los más característicos los libros de emblemas que, tras los Emblemata de Andrés Alciato se prodigaron en forma de diversas tipologías: emblemática moral, política, religiosa o sacra, etc.**

**Esquema compositivo: organización formal o modo con que una figuración se dispone gráficamente. Es un término que puede funcionar como sinónimo de**





**motivo, aunque existe una diferencia de matiz (vid. motivo). Los esquemas compositivos pueden codificarse también en modelos, de modo que los tipos iconográficos suelen ir asociados a modelos de esquemas compositivos, pudiendo evolucionar su organización formal. También pueden ser observadas, en la Historia del arte, disociaciones de esquema compositivo y tipo iconográfico, aplicándose un mismo esquema compositivo, asociado tradicionalmente a un concreto tipo, a otro tipo distinto.**

**Estereotipo iconográfico: Elemento estilístico codificado de las imágenes que posee significación temática al margen del tipo iconográfico. Son elementos transversales a los diferentes tipos iconográficos, colaterales o coyunturales. Un ejemplo podría ser la indumentaria de los gobernantes romanos en las tablas góticas que, como perseguidores de los cristianos, visten como mandatarios musulmanes contemporáneos a dichas tablas. Así mismo, la codificación de un determinado tipo de arquitectura o de paisaje en el contexto de determinadas obras y común a diferentes tipos iconográficos.**

**Estilo: según M. Shapiro, la forma constante —y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes— que se da en el arte de un individuo o grupo. Es un concepto estrictamente formal e independiente de la esfera del significado o del tema de las imágenes. El término se aplica también a toda la actividad de un individuo o sociedad, como cuando se habla de un estilo de vida o del estilo de toda una civilización.**

**Forma: el Diccionario de la Real Academia define así la forma: «hechura exterior de una cosa», por lo tanto aquello que puede ser percibido por los sentidos. En la obra de arte se entiende por forma todo aquello que nosotros podemos conocer o interpretar a partir de lo que nos comunican los sentidos sobre la materia de que está constituida la obra, y sobre aspectos tales como el colorido, la organización de los elementos que la conforman, o composición, etc. Nuestro entendimiento puede crear también conceptos —realizar interpretaciones— a partir de la observación de la forma. Los conceptos formales, en tal sentido, serían aquellos que han sido elaborados a partir del enjuiciamiento de la forma como tal. Es fundamental su diferenciación respecto de significado o contenido (vid. infra).**

**Género artístico: término muy útil en la Historia del arte pero de precisión compleja. Normalmente se usa para referirlo a determinadas agrupaciones de objetos artísticos. En la tradición de la iconología, el término lo utiliza Gombrich como uno de los referentes de control para la interpretación de la imagen, pero no lo define, algo esperable de este historiador, reacio a establecer definiciones. Así, el género de una pintura ofrecerá criterio necesario para no confundir Santa Catalina con la diosa Fortuna, ya que ambas comparten como atributo la rueda. Probablemente para la definición, sea interesante para el iconólogo establecer el término como una agrupación de obras visuales según su función o funcionalidad, aunque de hecho el**

**término también admite referencias al tema representado. El retablo, la vanitas, el paisaje, el túmulo funerario, la naturaleza muerta, o la fuente pública pueden ser ejemplos de géneros artísticos. En cambio, para la iconología puede resultar más inconveniente entender como géneros la mitología, la alegoría, o el tema evangélico, puesto que para ello están los tipos iconográficos y los temas.**

**Iconografía: descripción analítica y clasificación de las imágenes artísticas o gráficas. Rama de la Historia del arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma.**

**Iconología: proceso analítico-sintético mediante el cual se interpretan las obras de arte figurativo o visual. Metodología de la Historia del arte por medio de la cual se interpreta el arte visual en aras de una Historia cultural.**

**Imagen: en un sentido genérico, entiende la Real Academia de la lengua en su Diccionario, «figura, representación, semejanza y apariencia de algo». De un modo más particular, es un fenómeno complejo que comprende una gran variedad de cosas. De acuerdo con W.J.T. Mitchell, puede registrarse como un fenómeno perteneciente a una gran familia de la que forman parte diversos tipos de imágenes, en cada uno de los cuales operan una o más disciplinas. 1.- El gráfico, o plástico, que corresponde a las pinturas, esculturas, dibujos, imágenes de arquitectura, etc., es decir el propio de las imágenes artísticas, correspondiente a la Historia del arte. 2.- El óptico en sentido estricto, al cual corresponden las imágenes provenientes de una proyección, como podría ser el reflejo de un objeto en un espejo, el cine, la televisión, etc. De este tipo de imágenes se ocupa fundamentalmente la Física o, si los tratamos como fenómenos artísticos, la Historia del arte. 3.- El mental, tratándose de las imágenes vivas en el pensamiento, en la conciencia, de las cuales se ocupa la Psicología o la Epistemología. 4.- El verbal, es decir aquella imagen que se forma por medio de los recursos del lenguaje, donde cabe la metáfora, la descripción o el poema, y de la cual se ocupa la Crítica literaria. 5.- El perceptivo, es decir aquella imagen que se sitúa entre los límites de lo físico y lo psicológico, las formas sensibles que emanan de los objetos e imprimen su sello en la imaginación estimulándola. Este último tipo ocupa un lugar fronterizo para fisiólogos, neurólogos, psicólogos, historiadores del arte y ópticos. En el ámbito de la iconología clásica, el término imagen puede quedar definido del siguiente modo: representación figurada de temas o asuntos y conceptos —teniendo en cuenta lo que en este ámbito se entiende como tema o asunto y concepto—.**

**Motivo: en arte, rasgo característico que se repite en una obra o en un conjunto de ellas. Esto es aplicado fundamentalmente a la ornamentación. De este modo puede hablarse de los motivos que configuran un friso, una cenefa, una orla, etc. Serán motivos en dicho sentido las hojas de acanto, el ajedrezado jaqués, los roleos vegetales, etc. Desde la perspectiva iconológica, una organización figurativa, en la cual solamente interesa tener en cuenta su significado primario (fáctico y**





**expresivo). Su ámbito de estudio es el estilo. No debe confundirse con el contenido iconográfico de una obra de arte ni con el concepto de tipo iconográfico. Es admisible su utilización como sinónimo de esquema compositivo de una imagen o de una disposición figurativa. No obstante esquema compositivo va referido más específicamente a la organización formal de los elementos o figuras que componen una imagen o una obra artística y el motivo es esa misma organización formal, pero en ella cuentan también las cualidades expresivas.**

**Significado o contenido: todo aquello que viene a representar la obra de arte visual. Las representaciones visuales pueden ser miméticas o no. Las representaciones con las que opera la iconología son fundamentalmente las imágenes de naturaleza mimética — como imitación de las cosas del mundo—. Es esencial la distinción analítica de forma y contenido. Los teóricos del arte a partir del Renacimiento lo supieron diferenciar funcionalmente. Alberti, por ejemplo, distingue la configuración técnica y formal de la pintura respecto del contenido, que él llama historia o invención. Si para la forma exige del pintor un dominio de la geometría, para el contenido, será de la retórica y la poesía.**

**Símbolo: puede ser definido, a grandes rasgos, en función de dos enfoques diferentes: el realista, nacido de la corriente aristotélica de pensamiento, y el idealista, que derivaría de otras corrientes, como la platónica. La definición realista coincide básicamente con la del Diccionario de la Real Academia Española: «Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con ésta por una convención socialmente aceptada». Desde este punto de vista, el concepto de símbolo es sinónimo o equivalente a signo, metáfora, alegoría, atributo, emblema, etc. El símbolo sería así una imagen u objeto, y en general un recurso retórico de la expresión humana, dotado de un significado convencional, semejante al signo lingüístico —si bien, no arbitrario como sí lo es el signo lingüístico—. Desde esta perspectiva, la imagen del pelícano alimentando a sus pollos con su propia sangre puede ser un símbolo, un signo, un emblema o una metáfora de la obra redentora de Cristo. La definición idealista es mucho más compleja, y se podría hablar de diferentes definiciones en función de sistemas, aunque nos vamos a centrar en dos de estos sistemas: el de la iconología y el de la arquetipología. En cuanto a la primera, Ernst Cassirer parte de la idea de raíz kantiana según la cual el conocimiento consiste en una conceptualización de la experiencia o de lo sensible, pero a diferencia de Kant que aplicó esta idea al conocimiento en el ámbito de las Ciencias naturales, Cassirer se ocupa de aplicarlo a las Ciencias culturales o conjunto del saber. Aquí los conceptos adquieren la denominación de símbolos, los cuales son transversales a las diversas formas culturales: mito, lenguaje, arte, ciencia, religión e historia. Los hombres crean, en virtud de su comunicabilidad, unos conceptos o símbolos que se encuentran en actualización y configuración constante a lo largo de la vida de la civilización, o a lo largo de la historia. Panofsky toma esta formulación del símbolo haciéndola equivaler a síntoma cultural, según lo cual cualquier manifestación es símbolo o síntoma de una actitud básica de un grupo social; dicha actitud básica se percibe poniendo en relación diferentes síntomas que se revelan al intérprete en una situación interdisciplinar. Entendido así el símbolo, Panofsky puede llegar a concebir la Historia cultural. Esta sería la noción de símbolo en el ámbito de la**

**iconología. G. Durand nos proporciona la aproximación al concepto de símbolo de acuerdo con la arquetipología que inspira al círculo de Eranos. Señala que el símbolo pertenece a la categoría del signo. Pero así como los signos normalmente son solamente subterfugios destinados a economizar, y permiten una verificación exacta del significado, el símbolo en cambio evoca algo que no puede ser percibido sensiblemente ni puede ser aprehendido por otro procedimiento de pensamiento. No es, pues, un signo como el língüístico, arbitrario y convencional. El símbolo pertenece al ámbito de lo imaginario, y por lo tanto a la conciencia. En los Evangelios, pueden advertirse las parábolas, auténticos símbolos del Reino. Una imagen como la del pelícano alimentando a sus pollos con la propia sangre no sería, por tanto, según esta concepción, una simple metáfora, sino un símbolo del misterio de la Redención. Símbolo sería pues todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir.**

**Tema: en sentido general, tema o asunto es cualquier noción perteneciente al ámbito de lo ideal, o de la conciencia, que puede ser objeto de figuración. Incluye, por lo tanto el concepto abstracto. La plasmación concreta de esta figuración en términos gráficos o visuales es propiamente la imagen según lo entiende la iconología. Así mismo, resta implicado el concepto de tipo, como modo concreto como el tema se establece en imagen. El tema es algo conceptual y abstracto, extra-artístico, mientras que la imagen o el tipo son el aspecto concreto en que se traduce o se hace sensible el tema en el ámbito artístico.**

**Tema de encuadre: término introducido por Jan Bialostocki, al considerar el problema que se le presenta al artista ante la creación de un tipo iconográfico nuevo que requiere de un concreto esquema compositivo. Para ello el proceder habitual ha sido siempre basarse en esquemas ya creados y mantenidos por otros tipos iconográficos, los cuales guardan cierta similitud en la ordenación de los elementos visuales. Bialostocki quiere poner aquí de relieve que con los esquemas compositivos se transfieren también similitudes respecto a la función y la situación espiritual del tema o del tipo de procedencia. Así la ofrenda como reconocimiento sería un tema de encuadre del que participarían los cortejos de vencidos oferentes y la Adoración de los Magos en el arte de la Antigüedad. Este último tipo heredaría no sólo la composición del cortejo de vencidos oferentes, sino también cierto sentido del contenido. Así mismo, el pisar la cabeza sería otro de estos temas de encuadre, presente tanto en la Judit de Giorgione, que pisa la cabeza de Holofernes, como en la Inmaculada Concepción, cuando pisa la cabeza de la serpiente o el dragón. Los temas de encuadre se encuentran en el corazón mismo de la tradición warburguiana, tratándose de símbolos.**

**Tradición cultural convencionalizada: vid. Contexto.**

**Tipo o tipo iconográfico: modo concreto como se ha llegado a configurar en imagen visual un tema o un asunto. Por tipo entendió primeramente Panofsky una fusión o**





**síntesis en la cual un sentido fenoménico —el sentido primario o pre-iconográfico de la imagen, o sencillamente una figura simple de algo— se convierte en vehículo de un tema o un significado, creando así el sentido del significado en una obra de arte visual. Su ámbito de estudio es la iconografía. No debe de ser confundido con motivo o esquema compositivo, cuyo ámbito de estudio es el estilo.**

**Visión: proceso físico/fisiológico por medio del cual la luz impresiona los ojos y crea sensaciones visivas. Es el ámbito al que corresponde lo visivo, que debe ser diferenciado de lo visual y la visualidad.**

**Visualidad: desarrollo mental a través del cual se procesan conceptos o significados a partir de lo percibido por medio del sentido de la vista. Es el ámbito al que corresponde lo visual, que debe ser diferenciado de lo visivo y la visión.**

## BIBLIOGRAFÍA

Alberti, L.B., De pictura (trad. esp. De la pintura y otros escritos sobre arte, Introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, Tecnos, Madrid, 1999).

Albizu, E., «Un aporte a la concepción simbológica del mito: C.F. Creuzer», en Escritos de Filosofía 3, Buenos Aires (1979).

Alciato, A., Emblemas, edición de Santiago Sebastián, Akal, Madrid, 1985.

—, Los Emblemas de Alciato traducidos en Rimas Españolas Lion 1549, edición de Rafael Zafra, José J. de Olañeta, Edicions UIB, Barcelona, 2003.

Alejos Morán, A., La Eucaristía en el arte valenciano, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1977.

Allo Manero, A., «La emblemática en las exequias reales de la Casa de Austria», en Actas del I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel, 1994.

Alpers, S., The art of describing: Dutch Art in the Seventeenth Century, The University of Chicago, Chicago, 1983 (trad. esp. El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII, Hermann Blume, Madrid, 1987).

Andersen, F., G., et al. (eds.), Medieval Iconography and Narrative, A Symposium, Odense University Press, 1980.

Andrés González, P., Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural, Institución Cultural 'El Brocense', Cáceres, 2001.

—, Los conventos de clarisas en la provincia de Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, Palencia, 1997





Andrés Ordax, S.M., Iconografía cristológica a fines de la Edad Media: el crucero de Sasamón, Universidad de Extremadura, 1986.

—, Arte e iconografía de san Pedro de Alcántara, Institución 'Gran Duque de Alba', Ávila, 2002.

Aparicio Olmos, E. M., La Imagen original de Nuestra Señora de los Desamparados, Valencia, Tip. Colón, 1955.

Argan, G.C., L'Arte moderna 1770/1970, Sansoni, Firenze, 1970, (trad. esp. El arte moderno 1770-1970, Fernando Torres, Valencia, 4ª ed. 1977).

Bachelard, G., La poétique de la rêverie, Presses Universitaires de France, Paris, 1989.

Ballester, L., Apuntes históricos relativos a la Santa Imagen, Cofradía y Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, José Martí, Valencia, 1877.

Barasch, M., Giotto and the Language of Gesture, Cambridge University Press, New York, 1987 (trad. esp., Giotto y el lenguaje del gesto, Akal, Madrid, 1999).

Barthes, R., Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces, Paidós, Barcelona, 1986.

Bayer, R., Histoire de l'Esthétique, Armand Colin, Paris, 1961 (trad. esp., Historia de la Estética, Fondo de Cultura Económica, México, 1965).

Benito Goerlich, D., Arquitectura del eclecticismo en Valencia, Valencia, 1983.

Bergström, I., Dutch Still-life Painting in the seventeenth century, Faber & Faber, London, 1957.

—, Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII, Insula, Madrid, 1970.

Bernat Vistarini, A., y Cull, J.T., Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados, Akal, Madrid, 1999.

Bernat Vistarini, A. y Cull, J.T., (eds.) Los días del alción. Emblemas literatura y arte del Siglo de Oro, José J. de Olañeta, Edicions UIB, College of the Holy Cross, Barcelona, 2002.

Betti, E., L'Ermeneutica come metodica generale delle scienze dello spirito: saggio introduttivo, scelta antologia a bibliografie, a cura di Gaspare Mura, Città Nuova, Roma, 1987.

Bialostocki, J., «Iconografia e Iconologia» en Enciclopedia Universale dell'arte VII, Firenze, 1958.

—, Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Dresde, 1966 (trad. esp. Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes, Barral, Barcelona, 1972).

Bianchi Bandinelli, R., Dall' Ellenismo al Medioevo, Roma, 1978 (trad. esp. Del helenismo a la Edad Media, Akal, Madrid, 1981).

Bianchi Bandinelli, R., Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica, Bari, 1976, (tr. esp. Introducción a la arqueología clásica como historia del arte antiguo, Akal, Madrid, 1982).

—, «Iconografia», en Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale, IV, Roma, 1961.

Bisconti, F., «La decoración de las catacumbas romanas», en AA.VV., Las Catacumbas cristianas de Roma. Origen, desarrollo, aparato decorativo y documentación epigráfica, Schnell & Steiner, Regensburg, 1999.

Blasco, G.R., La Virgen de los Desamparados. Historia de la sagrada Imagen que con esta invocación se venera en Valencia, y relación de fiestas celebradas con motivo de su traslación a la nueva capilla en 1667, y al solemnizar el primer centenar en 1767, Valencia, 1867.





Bolzoni, L., La Stanza della Memoria: Modelli Letterari e Iconografici nell'eta della Stampa, Einaudi, Torino, 1995. (trad. esp. La Estancia de la memoria. Modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta, Cátedra, Madrid, 2007).

Bonet Solves, V., et al., «La Real Capilla de la Virgen de los Desamparados. Su evolución histórica», en Bosch Reig, I. (ed.), Recuperación integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, Valencia, 1994, 2 vols.

Borrás Gualis, G.M., «Mercurio y Argos», en AA.VV., Velázquez, Fundación de Amigos del Museo del Prado y Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999.

Borrás Gualis, G.M., Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial a la historiografía del arte española, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.

Bozal, V., Goya y el gusto moderno, Alianza Ed., Madrid, 1994 (2ª ed., 2002).

Burucúa, J.E., Hitoria, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.

Calabrese, O., Il linguaggio dell'arte, Milán, 1985, (trad. esp. El lenguaje del arte, Paidós, Barcelona, 1987).

Camacho Martínez, R., Escalera Pérez, R., Fiesta y simulacro, dentro del conjunto de exposiciones Andalucía Barroca, coordinada por Alfredo J. Morales, Junta de Andalucía, Málaga, 2007.

Campa, P., Emblemata Hispanica. An annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the year 1700, Duke University Press, Durham and London, 1990.

Carrere, A. y Saborit, J., Retórica de la pintura, Cátedra, Madrid, 2000.

Castiñeiras González, M.A., Introducción al método iconográfico, Ariel, Barcelona, 1998.

Cervós S.J., Federico y Solá S.J., Juan María, El Palacio Ducal de Gandía. Monografia histórico-descriptiva, Barcelona, 1904.

Champeaux, G. y Sterckx, S., Le monde des Symboles, Zodiaque, París, 1972 (trad. esp. Introducción a los símbolos, Encuentro, Madrid, 1984).

Chastel, A., Le geste dans l'art, Éditions Liana Levi, 2001 (trad. esp., El gesto en el arte, Siruela, Madrid, 2004).

Checa Cremades, F., y otros, Guía para el estudio de la Historia del Arte, Cátedra, Madrid, 1980, p. 33.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A., Dictionnaire des symboles, Ed. Robert Laffont y Ed. Jupiter, París, 1969 (trad. esp., Diccionario de los símbolos, Herder, Barcelona, 1986).

Cienfuegos, A., La heroyca vida, virtudes, y milagros del grande S. Francisco de Borja, antes Duque Cuarto de Gandia, y después Tercero General de la Compañía de Jesús, Barcelona, 1754.

Cieri Via, C., Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1994.

Cirlot, J.E., Diccionario de símbolos, Luis Miracle, Barcelona, 1958 (Siruela, Madrid, 2006).

Colonna, F., Hipnerotomachia Poliphilii, Venecia, 1505 (Sueño de Polifilo. Traducción literal y directa del original aldino, introducción, comentarios y notas de Pilar Pedraza, Galería-Librería Yerba, Comisión de Cultura del Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Consejería de cultura del Consejo Regional, Murcia, 1981).

Covarrubias, S., Tesoro de la lengua castellana o española, edición integral ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Universidad de Navarra, Editorial iberoamericana, Madrid, 2006.

Creuzer, G.F., Idee und Probe alter Symbolik, Frankfurt y Heidelberg, 1806 (trad. esp. Sileno. Idea y validez del simbolismo antiguo, con introducción de Félix Duque y traducción





de Alfredo Brotons Muñoz, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1991).

—, Symbolik und Mythologie der alten Volker, besonders der Griechen, Leipzig y Darmstadt, K.V., Leske, 1810-1812 (Olms, Nachdruck Hildesheim, 1973).

Cuadriello, J., «El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia», en AA.VV., El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial, Museo de la Basílica de Guadalupe, México, 2001.

Dalmases, C., El Padre Francisco de Borja, BAC, Madrid, 1983.

Deichmann, F.W., Archeologia Cristiana, 'L'Erma' di Bretschneider, Roma, 1993.

De la Torre y Sebil, F., Reales fiestas que dispuso la noble, insigne coronada y siempre Leal ciudad de Valencia, a honor de la milagrosa Imagen de la Virgen de los Desamparados, en la Translacion a su nueva dumptuosa Capilla, Gerónimo Vilagrasa, Valencia, 1668.

De León, A., Guía del Palacio Ducal y otros insignes recuerdos de los Borjas en la ciudad de Gandía, Valencia, 1926.

Del Olmo, J.V., Lithologia o explicación de las piedras y otras antigüedades halladas en las zanjas que se abrieron para los fundamentos de la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia (...), Bernardo Nogués, Valencia, 1653.

Doménech Garcia, S., «Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia», en García Mahíques, R., y Zuriaga Senent, V., (eds.), Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2008.

Duch, Ll., Mite i interpretació. Aproximació a la logomítica II, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1996.

Duque, F., «Introducción: de símbolos, mitos y demás cosas antiguas», en Creuzer, G.F., Sileno. Idea y validez del simbolismo antiguo, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1991.

Durand, G., Les structures anthropologiques de l'immaginaire. Introduction a une archétipologie générale, Paris, 1960 (trad. esp. Las estructuras antropológicas de lo imaginario, Taurus, Madrid, 1982).

—, L'Immagination Symbolique, Presses Universitaires de France, París, 1964 (trad. esp., La imaginación simbólica, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1971).

Eco, U., La struttura assente, Milano, 1968 (trad. esp., La estructura ausente, Lumen, Barcelona, 1986).

Eliade, M., Images et symboles, Editions Gallimard, París, 1955 (trad. esp. Imágenes y símbolos. Ensayos sobre simbolismo mágico-religioso, Taurus Ed., Madrid, 1979).

Elias, N., The Symbol Theory, Sage Publications, Londres, 1981 (trad. esp., Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural, Península, Barcelona, 1991).

Escalera Pérez, R., La imagen de la Sociedad Barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII, Universidad de Málaga, Junta de Andalucía, 1994.

Esclapes de Guilló, P., Resumen historial, de la fundacion, i antigüedad de la Ciudad de Valencia de los Edetanos, vulgo del Cid. Sus progressos, ampliacion i fabricas insignes, con notables particularidades (...), Antonio Bordázar, Valencia, 1738.

Espinós Díaz, A., Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos (siglo XVIII), Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.

Esteban Lorente, J.F., Tratado de iconografía, Istmo, Madrid, 1990.

Ferrater Mora, J., Diccionario de Filosofía de Bolsillo, Alianza, Madrid, 1983 (1994).

Franco Mata, A., Escultura gótica en León y provincia (12301530), Instituto Leonés de Cultura, León, 1998.





Freud, S., Psicoanálisis del arte, Alianza, Madrid, 1970.

Gadamer, H.G., Arte y verdad de la palabra, Paidós, Barcelona, 1998.

—, Estética y hermenéutica, Tecnos, Madrid, 2006.

—, et al., Diccionario interdisciplinar de hermenéutica, dirigido por Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros, Universidad de Deusto, Bilbao, 2004.

Galera Andreu, P., «La palmera, arbor victoriae. Reflexiones sobre un tema emblemático», en Goya, nº 187-188 (1985).

Garagalza, L., La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual, Anthropos, Barcelona, 1990.

—, Hermenéutica del lenguaje en E. Cassirer, H.G. Gadamer y G. Durand (Escuela de Eranos), Universidad de Deusto, Bilbao, 1990.

—, Introducción a la hermenéutica contemporánea. Cultura, simbolismo y sociedad, Anthropos, Barcelona, 2002.

García Arranz, J.J., Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1996.

García Berrio, A. y Hernández, T., Ut poesis pictura, poética del arte visual, Tecnos, Madrid, 1988.

García Mahíques, R., Empresas Sacras de Núñez de Cepeda, Tuero, Madrid, 1988.

—, «El elefante o la humanidad obediente», en Lecturas de historia del arte I (1989).

—, Fora Emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico, microfichas, Universitat de València, 1990.

—, El comentario de la obra de arte. Guía técnica, Ajuntament de Llocnou de Sant Jeroni, 1992.

—, La Adoración de los Magos en el arte de la Antigüedad, Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1992.

—, «La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la vanitas», en Actas del I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel, 1994.

—, «Aby Warburg y la imagen astrológica. Los inicios de la Iconología», en Millars XIX, (1996).

—, Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología, Ayuntamiento de Valencia, 1998.

—, «Contrarreforma y Barroco», en La Luz de las Imágenes, Valencia, 1999, vol. II.

—, «Sedes virtutis quadrata. Consideraciones sobre la iconografía de los penitentes», ponencia en el Congreso Internacional: La Emblemática en siglo de Oro, Pamplona, Universidad de Navarra, 26-28 de mayo de 1999, en Zafra, R., y Azanza, J., (eds.), Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro, Akal, Madrid, 2000.

—, «La Emblemática y el Patrimonio Artístico: Propuesta para la Restauración de las Alegorías Escultóricas de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia», en Bernat Vistarini, A. y Cull, J. (eds.), Los días del alción. Emblemas literatura y arte del Siglo de Oro, Palma de Mallorca, JJ. Olañeta, Edicions UIB y College of the Holy Cross, 2002.

—, et al., «APES. Base de datos iconográfica», en López Poza, S., (ed.), Florilegio de Estudios de Emblemática / A florilegium of studies on Emblematics. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies, Sociedad de Cultura Valle Inclán, A Coruña, 2004.





—, «La base de datos APES», en Ars Longa, 12, (2003).

—, «El cometido de la historia del arte en la restauración de la colección pictórica de la Basílica: criterio metodológico», en AA. VV., Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos. 1998-2001, Fundación para la Restauración de la Basílica de la Mare de Déu dels Desemparats, Valencia, 2001.

—, «La Virgen de los Desamparados en los siglos XVI y XVII. La historia de la Basílica comunicada por las obras de arte», en AA. VV., Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos. 1998-2001, Fundación para la Restauración de la Basílica de la Mare de Déu dels Desemparats, Valencia, 2001.

—, «La Interpretación de las Imágenes como Historia Cultural. El proyecto 'Los tipos iconográficos' y una reflexión sobre la terminología en los estudios de iconografía», en García Mahíques, R., y Zuriaga Senent, V., (eds.), Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2008.

—, «La cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (I): el ámbito de la Gloria», Archivo Español de Arte, nº 317, (2007), pp. 67-83.

—, «La cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (II): el ámbito alegórico», Archivo Español de Arte, nº 318, (2007), pp. 161-176.

García Mahíques, R., y Zuriaga Senent, V., (eds.), Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2008.

Garnier, F., Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique, Le Léopard d'or, Paris, 1982.

Gombrich, E.H., The Story of Art, Phaidon Press, Oxford, 1950 (trad. esp. Historia del arte, Alianza, Madrid, 1988).

—, Art and Illusion. A Study in the Psycology of Pictorial Representation, Trustees of the National Gallery of Art, Londres, 1959, (trad. esp., Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Debate, Madrid, 1998).

—, Meditations on a Hobby Horse, Phaidon Press, Oxford, 1963 (trad. esp. Meditaciones sobre un caballo de juguete, Debate, Madrid, 1998).

—, Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance, Londres, Phaidon Press, 1972 (trad. esp. Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento, Alianza, Madrid, 1983).

—, New Light on Old Masters, Oxford, Phaidon Press, 1986 (trad. esp. Nuevas visiones de viejos maestros, Alianza, Madrid, 1987).

—, «Demand and Supply in the History of Styles: the example of International Gothic», en Bal, M., Mitzmann, A.B., Stumpel, J., (eds.), Three Cultures, simposio organizado por The Praemium Erasmianum Foundation, Rotterdam, 1989.

—, The Sense of Order. A Study in the Psichology of the Decorative Art, Phaidon Press, Oxford, 1979 (trad. esp. El sentido del orden. Estudios sobre la psicología de las artes decorativas, Debate, Madrid, 2004).

—, Gombrich, E.H., The Image and the eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation, Phaidon Press, Oxford, 1982 (trad. esp. La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica, Alianza, Madrid, 1987).

Gombrich, E.H., y Eribon, D., Ce que l'image nous dit, Éd. Adam Biro, 1991 (trad. esp. Lo que nos cuentan las imágenes. Charlas sobre el arte y la ciencia, Debate, Madrid, 1992).

Gómez de la Serna, G., Goya y su España, Alianza, Madrid, 1969.

Gomis Corell, J.C., La harmonia musical en la teoría arquitectónica de Leon Battista Alberti, Valencia, 2004. Tesis doctoral en la Universitat de València, inédita.

González de Zárate, J.Mª, Saavedra Fajardo y la Literatura emblemática, separata de Traza y Baza, 10, Valencia, 1985.





—, Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano, Tuero, Madrid, 1987.

—, Método iconográfico, Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1991.

González García, J. M., «Sociología e Iconología», en Revista Española de investigaciones sociológicas, nº 84, (1998 oct-dic.).

Grupo µ, Retórica general, Paidós, Barcelona, 1982.

—, Tratado del signo visual, Cátedra, Madrid, 1992.

Gubernatis A., La mythologie des plantes, ou les légendes du règne végetal, Paris, 1878-82, 2 vols.

Gutiérrez Pozo, A., «La noción de símbolo en la filosofía de Ernst Cassirer», en Juan Bosco Díaz-Urmeneta et al., (coord.), Símbolos estéticos, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001.

Hanfmann, G., «Narration in Ancient Art: A symposium», en American Journal of Archaeology, LXI, (1957).

Hegel, G., Estética, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1983.

Hoogewerff, G.J., «L'iconologie et son importance pour l'étude systematique de l'art chrétien», en Rivista di archeologia cristiana VIII (1931).

Infantes, V., Las danzas de la muerte: Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII), Universidad de Salamanca, 1997.

Jiménez, J., Teoría del arte, Tecnos/Alianza, Madrid, 2002.

Jung, C.G., et al., Hombre y sentido. Círculo Eranos, III. Selección de textos de 'Eranos-Jahrbücher', presentación de A. Ortiz-Osés y epílogo de Blanca Solares, Anthropos,

Barcelona, 2004.

—, et al., El hombre y sus símbolos, Aguilar, Madrid, 1979, pp. 18-103.

Kubler, G., Arquitectura de los siglos XVI y XVII, volumen de la colección Ars Hispaniae, Madrid, 1957.

Ledda, G., Contributo allo studio della letteratura emblemática in Spagna (1549-1613), Universidad de Pisa, 1970.

Lee, R.W., Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura, Cátedra, Madrid, 1982.

Levi d’Ancona, M., The Garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting, Fienze, 1977.

Levitine, G., «The elephant of Goya. An Emblematic Basis a Political interpretation», en The Art Journal XX, 3 (1961).

Loewy, E., Die Naturwiedergabe in der älteren griechsichen Kunst, Roma, 1900.

—, «Typenwanderungen», en Jahreshefte des Osterreichischen Archäeologischen Instituts, XII, 1909.

López Poza, S., «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica», Criticón, 49 (1990).

—, (ed.), Florilegio de Estudios de Emblemática / A florilegium of studies on Emblematics. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies, Sociedad de Cultura Valle Inclán, A Coruña, 2004.

López Torrijos, R., La mitología en la pintura española del Siglo de Oro, Cátedra, Madrid, 1985.





López Vázquez, J.M.B., Declaración de las pinturas de Goya, Diputación de A Coruña, 1999.

Lozano Bartolozzi, M., Fiesta y arte efímero en Badajoz en el siglo XVIII, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991.

Mâle, E., L'art religieux du XIII siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen Âge at sur ses sources d'inspiration, Paris, 1889 (tr. esp., El Gótico. La iconografía de la Edad media y sus fuentes, Encuentro, Madrid, 1986).

—, L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration, Paris, 1908 (librairie Armand Colin, Paris, 1969).

—, L'art religieux du XII siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie au Moyen Age, Paris, 1922 (Armand Colin, Paris, 1969).

—, L'art religieux. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle apres le Concile de Trente, Paris, 1932 (tr. esp., El Barroco, Arte religioso del siglo XVII Italia, Francia, España y Flandes, Encuentro, Madrid, 1985).

Mandowsky, E., «Richerche in torno all'Iconologia di Cesare Ripa», en La Bibliofilia, vol. XLI, 1939.

Martín Bueno, M., «La trascendencia del mundo clásico», en Lacarra Ducay, M.C. (coord.), Difusión del arte romano en Aragón, Institución Fernando el Católico, Cátedra Goya, Zaragoza, 1996.

Martín González, J.J., «Iconografía e iconología como métodos de la Historia del Arte», Cuadernos de arte e iconografía, t. II, nº 3, (1989).

Mateo Gómez, I., Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1979.

—, «Aspectos religiosos, sociales y culturales en la iconografía de las órdenes religiosas en Hispanoamérica», en Relaciones artísticas entre España y América, CSIC, Madrid, 1990.

Mínguez Cornelles, V., Art i Arquitectura efímera a la València del segle XVIII, Instituto Valenciano de Estudios e Investigación, Valencia, 1990.

—, Los reyes distantes, imágenes del poder en el México virreinal, Universitat Jaume I, Diputació de Castelló, 1995.

—, Los reyes solares, iconografía astral de la monarquía hispánica, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2001.

Mitchell, W.J.T., «What is an Image», en New Literay History, vol. XV, nº 3, (Spring, 1984).

—, Iconology. Image, Text, Ideology, University of Chicago Press, Chicago, 1986.

Mocholí Martínez, M.E., «Cruces, caminos y muerte», en García Mahíques, R., y Zuriaga Senent, V., (eds.), Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2008.

Moffitt, J., «Los Emblemas Morales de Francisco de Goya y de Sebastián de Covarrubias», en Goya nº 241-242, (1994).

Moralejo, S., Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación, Akal, Madrid, 2004.

Morales, A.J., «El Consulado de Cádiz y la proclamación de Carlos III», en IV Jornadas de Arte: El Arte en tiempo de Carlos III, CSIC, Madrid, 1988.

Morales Folguera, J.M., Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España, Junta de Andalucía, Granada, 1991.





—, Las sibilas en el arte de la Edad Moderna, Europa mediterránea y Nueva España, Universidad de Málaga, Consejería de innovación, Ciencia y Empresa, Málaga, 2007.

Moreno Bascuñana, M., «El vestido musulmán medieval: ¿una moda o un elemento de discriminación?», en García Mahíques, R., y Zuriaga Senent, V., (eds.), Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2008.

Mortara Garavelli, B., Manuale di retorica, Gruppo editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, Milano, 1988, (trad. esp., Manual de Retórica, Cátedra, Madrid, 1991).

Nieremberg, J.E., Vida del (...) B. Francisco de Borja, Madrid, 1644, (Madrid, 1901).

Nieto Alcaide, V., La luz, símbolo y sistema visual, Cátedra, Madrid, 1978.

Ocampo, E. y Perán, M., Teorías del arte, Icaria, Barcelona, 1991.

Olivares Torres, E., «Imágenes de caballeros santos representados en pareja. Un refuerzo de la idea de espiritualidad guerrera», en García Mahíques, R., y Zuriaga Senent, V., (eds.), Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2008.

Ortiz-Osés, A., El Círculo de Eranos, Suplementos Anthropos, nº 42, Barcelona, 1994.

—, «Presentación», en Jung, et al., Hombre y sentido: Círculo Eranos, III. Selección de textos de 'Eranos-Jahrbücher', Anthropos, Barcelona, 2004.

Orellana, M.A de, Biografía pictórica valentina (ed. de Xavier de Salas, Valencia, 1967).

Palomino, A., Vidas (ed. de Nina Ayala Mallory, Alianza, Madrid, 1986).

Panofsky, E., Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kuntheorie, Teubner, Leipzig, 1925 (trad. esp. Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte, Cátedra,

Madrid, 1989).

—, «Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des ‘Schmerzensmanns’ und der ‘Maria Mediatrix’», en Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburstage, Verlag von E.A. Seemann, Leipzig, 1927.

—, Studies in Iconology, New York, 1939, (tr. esp., Estudios sobre iconología, Alianza, Madrid, 1979).

—, Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History, Garden City, Nueva York, 1955 (tr. esp. El significado en las artes visuales, Alianza, Madrid, 1980).

—, Renaissance and Renaissances in Western Art, Estocolmo 1960 (trad. esp., Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental, Alianza, Madrid, 1975).

—, Three Essays on Style, The MIT Press, Cambridge (Mass.) y Londres, 1995 (trad. esp. Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos, Paidós, Barcelona, 2000).

Pedraza, P., Barroco efímero en Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1982.

—, vid. Colonna.

Pérez Lozano, M., La emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las Empresas de Villava, Universidad de Córdoba, 1997.

Pérez Sánchez, A.E. y Gállego, J., Goya grabador, catálogo de exposición, Fundación Juan March, Madrid, 1994.

Pizarro Gómez, F.J., «Alciato y otras fuentes emblemáticas en el arte temporal del viaje de Felipe II a los Países Bajos y Alemania», en Lecturas de Historia del Arte, nº 1 (1989).

Planell, J., «Los análisis en el arte plástico. Fundamentos», en Seguí, J., Planell, J. y Burgaleta, P.M., La interpretación de la obra de arte, Editorial Complutense, Madrid, 1996.





Podro, M., The Critical Historians of Art, New Haven y London, Yale University Press, 1982, (trad. esp., Los historiadores del arte críticos, A. Machado Libros, Madrid, 2001).

Pollitt, J.J., Art and Experience in Classical Greece, Cambridge, 1972 (tr. esp. Arte y Experiencia en la Grecia Clásica, Xarait, Madrid, 1987).

Praz, M., Mnemosyne. The Parallel between Literatura and the Visual Arts, Princeton University Press, Princeton, 1967 (trad. esp. Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales, Taurus, Madrid, 1979).

Ramos Domingo, J., Retórica - Sermón - Imagen, Publicaciones Universidad Pontificia, Salamanca, 1977.

Réau, L., Iconographie de l'Art Chrétien, P.U.F., 1955-59 (trad. esp. Iconografía del arte cristiano, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997).

Read, H., Icon and Idea. The Function of Art in the De-velop-ment of Human Consciousness, Faber & Faber, London, 1955 (trad. esp. Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana, México, 1957).

Revilla, F., Diccionario de iconografía y simbología, Cátedra, Madrid, 1990.

—, Fundamentos antropológicos de la simbología, Cátedra, Madrid, 2007.

Ripa, C., Iconologia, Roma, 1593 (traducción española de Juan y Yago Barja, Akal, Madrid, 1987).

Robert, C., Bild und Lied, Archeologische Beiträge zur Geschichte Heldensage, Berlín, 1881.

R. de la Flor, F., Teatro de la Memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1988.

—, Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica, Alianza, Madrid, 1995.

—, La península metafísica. Arte literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.

—, «La sombra del Eclesiastés es alargada. 'Vanitas' y deconstrucción de la idea de mundo en la emblemática española hacia 1580», ponencia en el Congreso Internacional: La Emblemática en siglo de Oro, Pamplona, Universidad de Navarra, 26-28 de mayo de 1999, en Zafra, R., y Azanza, J., Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro, Akal, Madrid, 2000, pp. 337-352.

—, Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680), Cátedra, Madrid, 2002.

Rodríguez Culebras, R., «Notas en torno a la iconografía de la Virgen de los Desamparados», en AA.VV., V Centenario advocación «Mare de Déu dels Desemparats», Valencia, Comisión V Centenario, 1994.

Rodríguez G. de Ceballos, A., «La recuperación de Bahía, de Maino: de 'Res Gesta' a emblema político-moral», en AA.VV., Historias Inmortales, Fundación de Amigos del Museo del Prado y Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002.

Rodrigo Pertegás, J., Historia de la Antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes Mártires y Desamparados, de la venerada Imagen y de su capilla, Hijo de F. Vives Mora, Valencia, 1923.

Rufus Morey, Ch., Early Christian Art. An Outline of the Evolution of Style and Iconography in Sculpture and Painting from Antiquity to Eighth Century, Princeton, 1942.

—, The Index of Christian Art at Princeton University, Princeton, 1942.

Sánchez Millán, R., «El Cristo serafín de la Estigmatización de san Francisco», en García Mahíques, R., y Zuriaga Senent, V., (eds.), Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2008.





Saxl. F., La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental, Alianza, Madrid, 1989.

Schneider, N., Les Natures Mortes, realité et symbolique des choses, Taschen, Colonia, 1990 (trad, esp. Naturaleza muerta: apariencia real y sentido alegórico de las cosas, Taschen, Colonia, 1992).

Sebastián, S., Espacio y Símbolo, Córdoba, 1977.

—, Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas, Alianza, Madrid, 1981.

—, El Fisiólogo atribuido a San Epifanio, trad. directa del latín por Francisco Tejada Vizuete, Tuero, Madrid, 1986.

—, Alquimia y emblemática. La Fuga de Atalanta de Michael Maier, Tuero, Madrid, 1989.

—, El Barroco iberoamericano, mensaje iconográfico, Encuentro, Madrid, 1990.

—, Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia, Encuentro, Madrid, 1994.

Seguí de la Riva, J., «Introducción a la interpretación y al análisis de la forma arquitectónica», en Seguí, J., Planell, J. y Burgaleta, P.M., La interpretación de la obra de arte, Ed. Complutense, Madrid, 1996.

Selig, K.L., «La teoría dell'Emblema in Spagna: i tesi fondamentali», Convivium, XIII (1955).

—, «The Spanish translations of Alciato's Emblemata», Modern Language Notes, LXX (1955).

Shapiro, M., Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society, George Braziller, New York, 1994 (trad. esp. Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte, Tecnos, Madrid, 1999).

Solares, B. (coord.), Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica, Anthropos, Barcelona, 2001.

Sterling, Ch., La nature morte de l’antiquité à nous jours, Paris, 1952.

—, Still Life Painting. From Antiquity to the Twentieth Century, New York, 1981.

Stratton, S., The Immaculate Conception in Spanish Art, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, (trad. esp. La Inmaculada Concepción en el Arte Español, tirada a parte de Cuadernos de Arte e Iconografía, Madrid, 1988).

Tahuenga, G., Sermón que el primer día (...) de la lucidíssima, y solemne Octava, que se celebró en la Real Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados el año 1694, a la erección sumptuosa de su Camarín predicó el Doctor (...), Valencia, 1695, s.n.

Tapié, A., Les Vanités dans la peinture au XVII siècle, catálogo de la exposición celebrada en Caen, Museo de Bellas Artes, entre el 27 de Julio y el 15 de Octubre de 1990, y en Paris, Museo de Petit Palais, del 15 de Noviembre de 1990 al 20 de Enero de 1991.

Tatarkiewicz, W., Historia Estetyki, PWN-Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1970 (trad. esp., Historia de la Estética, Akal, Madrid, 1987).

Todorov, T., Theories du symbole, Editions du Suil, Paris, 1977 (trad. esp. Teorías del símbolos, Monte Ávila, Caracas, 1991).

Tormo y Monzó, E., Levante, Madrid, 1923.

Valeriano Bolzani, G.P., Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis, commentarii Joannis Valeriani Bolzanii Bellunensis. Basileae, 1556 (I Ieroglifici ouero Commentarii delle occulte significationi de gl’Egittij, & altre nationi composti dall’Eccellente





signor Giovanni Pierio Valeriano Da Bolzano di Bellune; et da lui in cinquanta otto libri divisi..., Gio Battista Combi, Venetia, 1625).

Velázquez de Azevedo, J. Fénix de Minerva o arte de memoria, Juan González, Madrid, 1626 (Tératos, Valencia, 2002).

Vilaplana Zurita, D., «Los retablos y el Camarín de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia: de los antiguos proyectos y realizaciones al olvido actual», en El Mediterráneo y el arte español. Actas del XI congreso del CEHA, Valencia, 1998.

—, «Las alegorías marianas de Luis Domingo en la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia», en Archivo de Arte Valenciano, (1995).

Villafañe, J., Introducción a la teoría de la imagen, Pirámide, Madrid, 1992, (2006).

Vischer, F.T., Das Symbol, Leipzig, 1887.

Vives-Ferrándiz Sánchez, L., «La cena del rey Baltasar», en García Mahíques, R., y Zuriaga Senent, V., (eds.), Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2008.

Walter, J.A., y Chaplin, S., Visual cultura: an introduction, Manchester University press, 1997 (trad. esp. Una introducción a la cultura visual, Octaedro S.L., Barcelona, 2002).

Warburg, A., Die Erneuerung der heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, Leipzig, B.G. Teubner Verlag, 1932, al cuidado de Gertrud Bing, en asociación con Fritz Rougemont (trad. esp. El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo, ed. de F. Pereda, Alianza, Madrid, 2005).

Weitzmann, K., Illustrations in Roll and Codex, Princeton University Press, 1947, Wessenberg, Die christlichen Bilder, Konstanz, 1827 (trad. esp. El rollo y el códice, Nerea, Madrid, 1990).

Williams, G. A., Goya y la revolución imposible, Icaria, Barcelona, 1978.

Wind, E., The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art, Oxford, 1983, segunda ed. revisada, 1993 (trad. esp. La Elocuencia de los Símbolos, Madrid, Alianza, 1993).

—, Art and Anarchy, Faber & Faber, Londres, 1963 (trad. esp., de Salustiano Masó Simón, Arte y Anarquía, Taurus, Madrid, 1967).

Wittkower, R., Allegory and the Migration of Symbols, Thames and Hudson Ltd., London 1977 (trad. esp. La alegoría y la migración de los símbolos, Siruela, Madrid, 2006)

Wölfflin, H., Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München, 1915, (trad. esp. Conceptos fundamentales en la Historia del Arte, Espasa-Calpe, Madrid, 1979).

—, Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barckstils in Italien, Munich, 1888 (trad. esp. Renacimiento y Barroco, Paidós, Barcelona, 1986).

Worringer, W., Abstraktion und Einfühlung, Munich, 1908 (trad. esp., Abstracción y Naturaleza, Fondo de cultura económica, México, 1983.

Yates, F., The Art of Memory, Rouledge and Kegan Paul Ltd., London, 1966 (trad. esp. El arte de la memoria, Taurus, Madrid, 1974).

Zafra, R. y Azanza, José J., (eds.) Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro, Akal, Madrid, 2000.

Zapata Fernández de la Hoz, Mª T., La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans: arte y fiesta en el Madrid de Carlos II, Doce calles, Aranjuez, 2000.

Zuriaga Senent, V., La Imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced: Tradición, formación, continuidad y variantes, Institució Alfons el Magnànìm, Valencia, 2007.





# ILUSTRACIONES

Fig. 1. La Visitación de María a Santa Isabel, Piero Giotto di Bondone, 1306, Cappella Scrovegni (Capilla de Arena), Padua.

Fig. 2. La Visitación de María a Santa Isabel. Rembrandt, 1640. Detroit, The Detroit Institute of Arts.Londres.





Fig. 3. La Visitación con san Nicolás y san Antonio, Piero di Cosimo, 1489-90. Washington, National Gallery of Art.



Fig. 3. La Visitación con san Nicolás y san Antonio, Piero di Cosimo, 1489-90. Washington, National Gallery of Art.

Fig. 4. Adoración de los Magos. Sarcófago de Castiliscar, siglo IV.





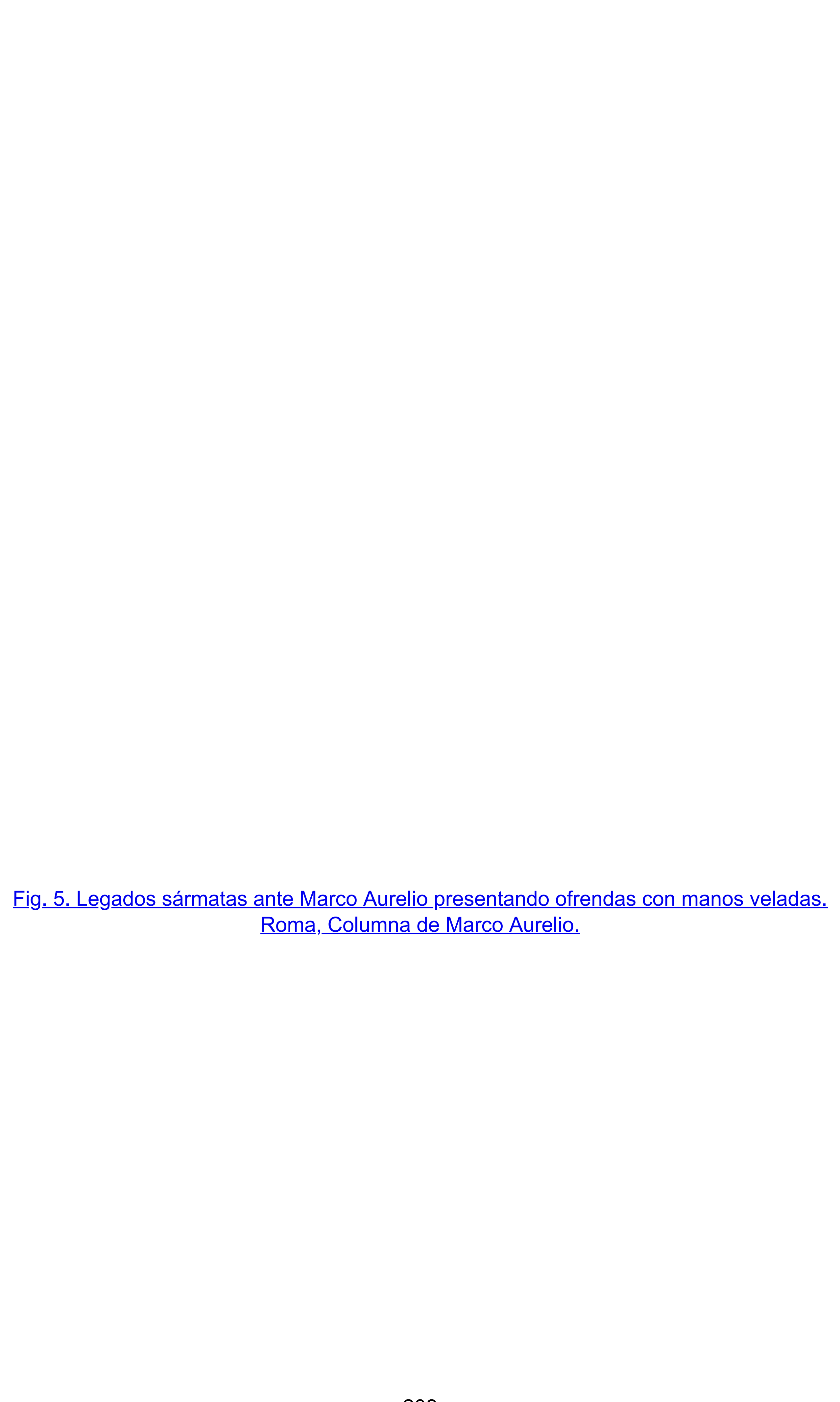


Fig. 5. Legados sármatas ante Marco Aurelio presentando ofrendas con manos veladas. Roma, Columna de Marco Aurelio.

Fig. 6. Victoria portando un trofeo hacia la que se dirigen sendos cortejos de tributarios, bárbaros e hindúes con ofrendas. Detalle inferior del díptico imperial llamado Marfil Barberini. París, Louvre.





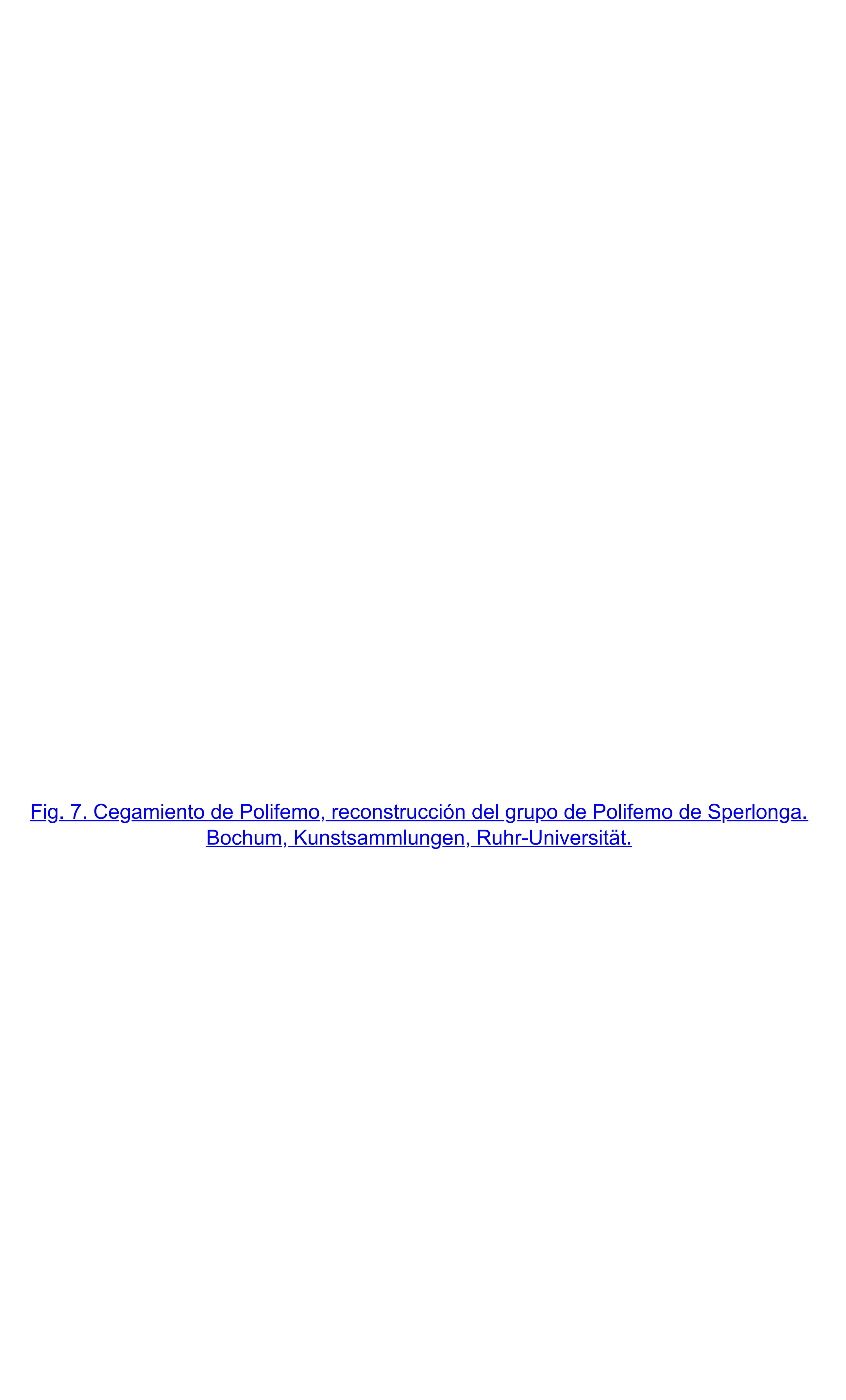


Fig. 7. Cegamiento de Polifemo, reconstrucción del grupo de Polifemo de Sperlonga. Bochum, Kunstsammlungen, Ruhr-Universität.

Fig. 8. Ofrecimiento de la copa a Polifemo, lateral de un sarcófago ca. 180-190. Catania, Museo Civico, Castello Ursino.





Fig. 9. La batalla del Puig, Retaule del Centenar de la Ploma, Marçal de Sas, ca. 1410-1420. Londres, Victoria and Albert Museum.





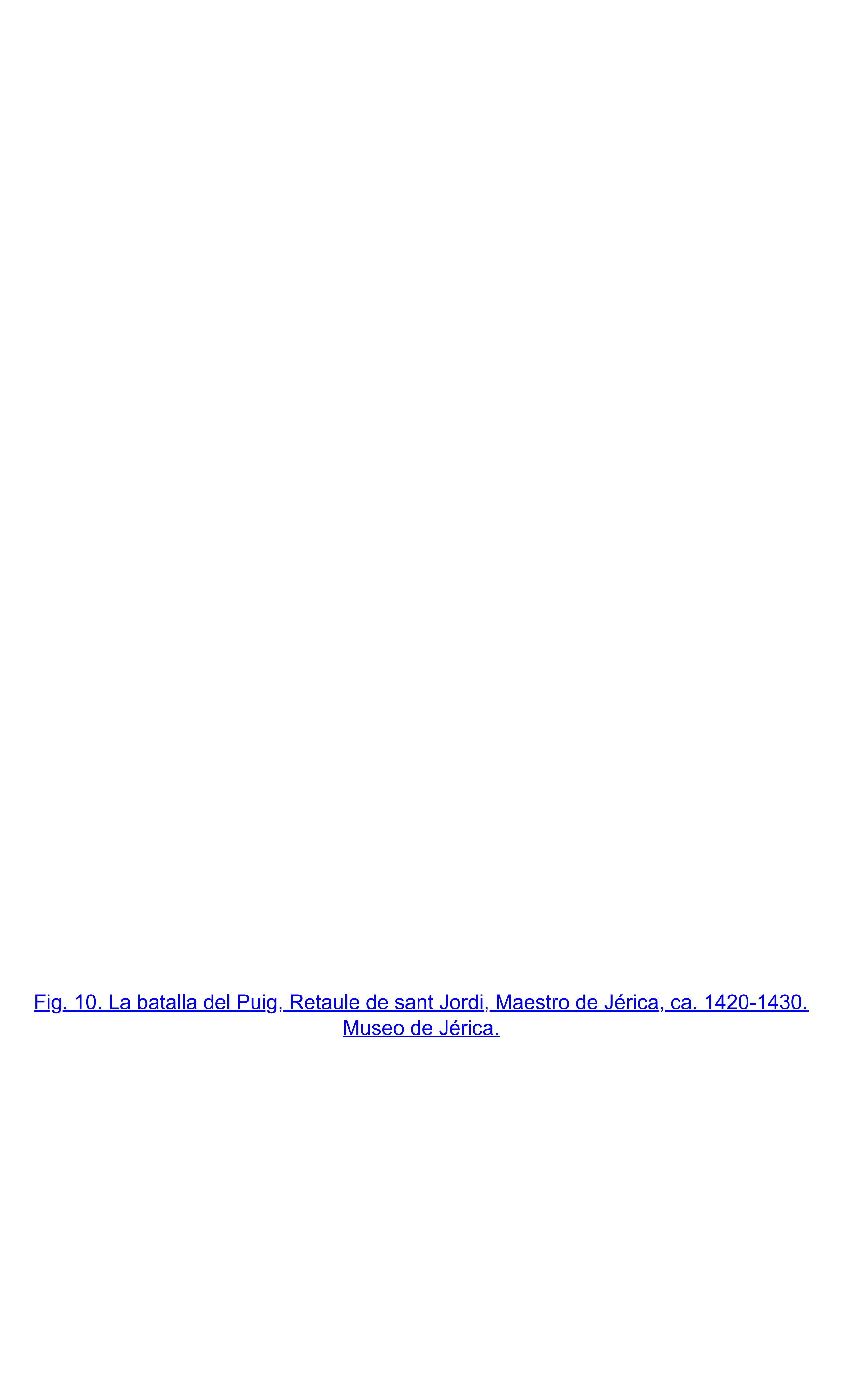


Fig. 10. La batalla del Puig, Retaule de sant Jordi, Maestro de Jérica, ca. 1420-1430. Museo de Jérica.

Fig. 11. Combate entre Heraclio y Cosroes, Retaule de Santa Creu, Miquel Alcanyís, 1410. Valencia, Museo de Bellas Artes.





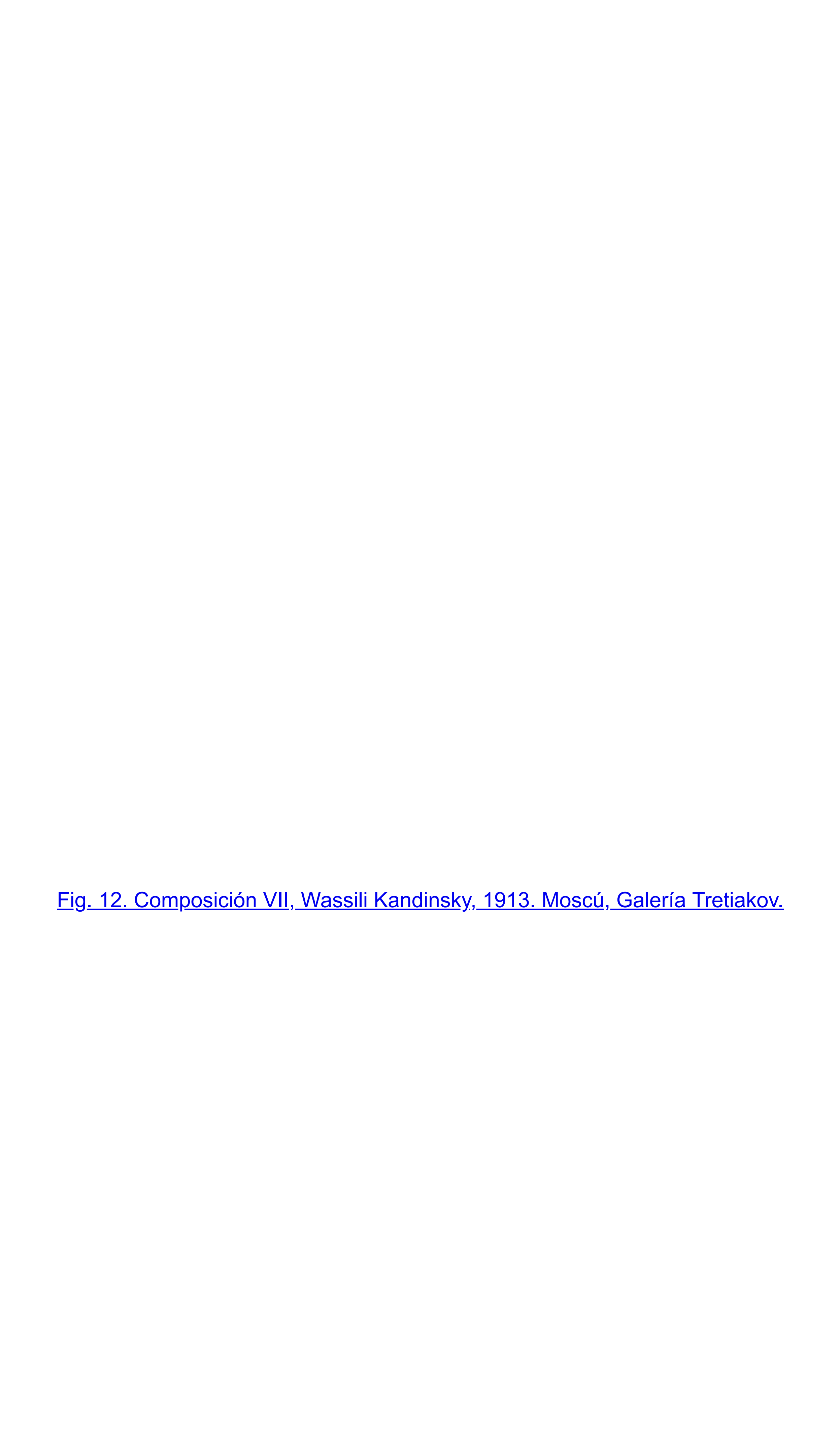


Fig. 12. Composición VII, Wassili Kandinsky, 1913. Moscú, Galería Tretiakov.



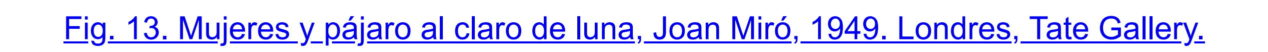

Fig. 13. Mujeres y pájaro al claro de luna, Joan Miró, 1949. Londres, Tate Gallery.

Fig. 14. Composición con tres figuras, Fernand Léger, 1932. París, Musée National d'Art moderne -Centre Georges Pompidou.





Fig. 15. La incredulidad de Santo Tomás, claustro del Monasterio de Silos.





Fig. 16. Apolo de Tenea. Munich, Gliptoteca.





Fig. 17. Apolo de Piombino. París, Louvre.





Fig. 18. Efebo, Kritios. Atenas, Museo de la Acrópolis.





Fig. 19. Pintura mural de la tumba de Ra-hotep, Medum, ca. 2600 a.C.


ESTO ES
HISTORIA


Fig. 20. Cristo en majestad, en la abadía benedictina de Lavaudieu, ca. 1220.

Fig. 21. La Virgen en majestad y Adoración de los Magos, en el ábside de Santa Maria de Tahüll, siglo XII.







Fig. 22. Dios como maestro de Sabiduría y de Justicia, Bible de Saint-Vaast, primera mitad del siglo XI. Arras, Biblioteca.


ESTO ES
HISTORIA

Fig. 23. El camino hacia el más allá del rey Pacal, dibujo sobre la lápida del sarcófago existente en la cripta funeraria del rey Pacal de Palenque.

Fig. 24. Cegamiento de Polifemo, copa de Esparta del siglo VI a.C.





Fig. 25. La muerte de Troilo, de la Crátera Fraçois. Museo Arqueológico de Florencia.

Fig. 26. Reconocimiento de Ulises por Euriclea, relieve mélico, 430 a.C. New York, The Metropolitan Museum of Art.





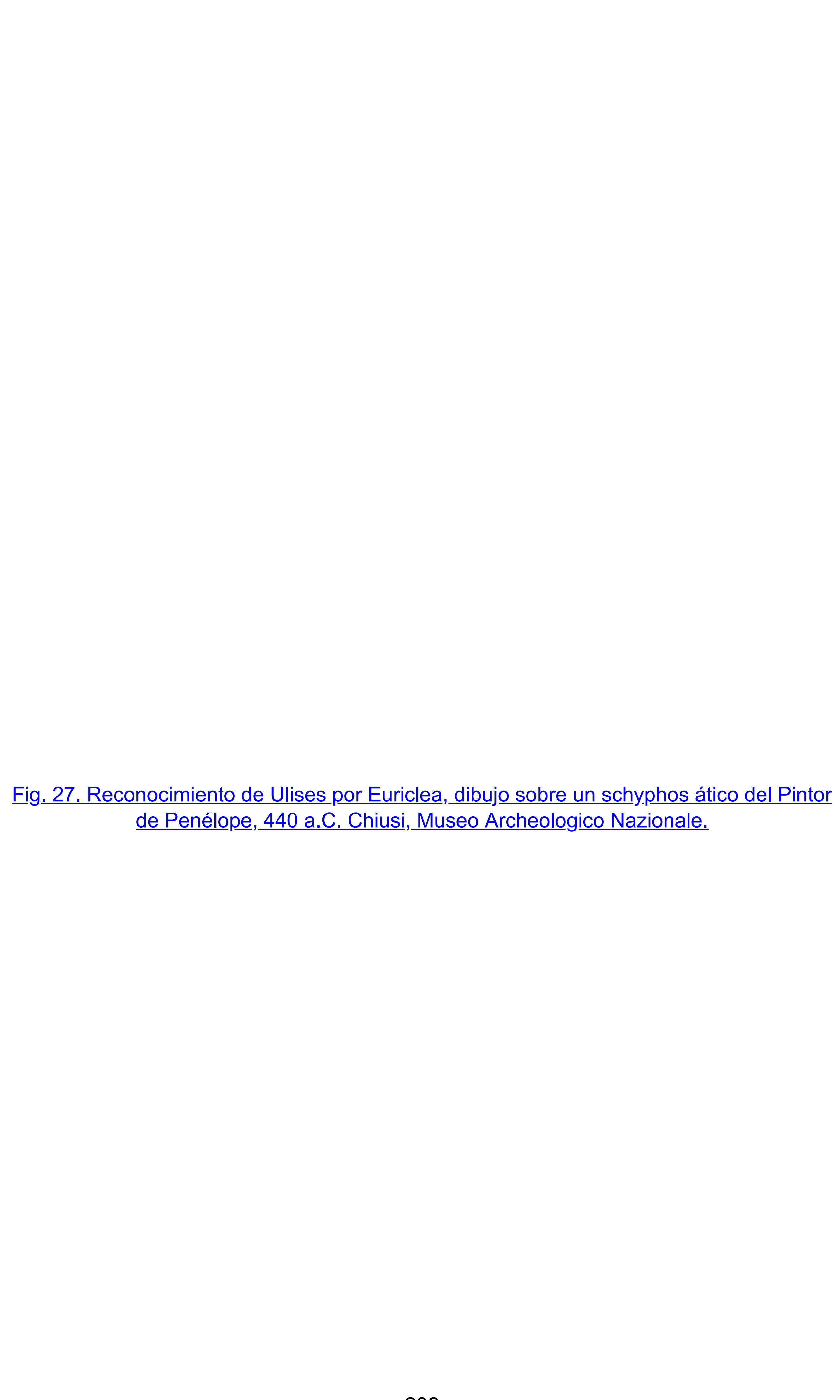


Fig. 27. Reconocimiento de Ulises por Euriclea, dibujo sobre un schyphos ático del Pintor de Penélope, 440 a.C. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale.

Fig. 28. La diferente fortuna de los criados de Ulises: Eumeo, Filetio y Melantio, Vaso megárico con escenas sobre la Odisea, s. III a.C. Berlín, Staatliche Museum.





Fig. 29. Castigo y perdón de los sirvientes tras la masacre de los pretendientes, Vaso megárico con escenas sobre la Odisea, s. III a.C. Berlín, Staatliche Museum.

Fig. 30. Ciclo de Ulises y Circe, Tablilla Rondanini. Varsovia, Museo Narodowe.







Fig. 31. Ciclo de Orestes e Ifigenia. Sarcófago del Museo de Berlín.

Fig. 32. Afrodita y Adonis, en un arybalos ático, ca. 410 a.C. París, Louvre.





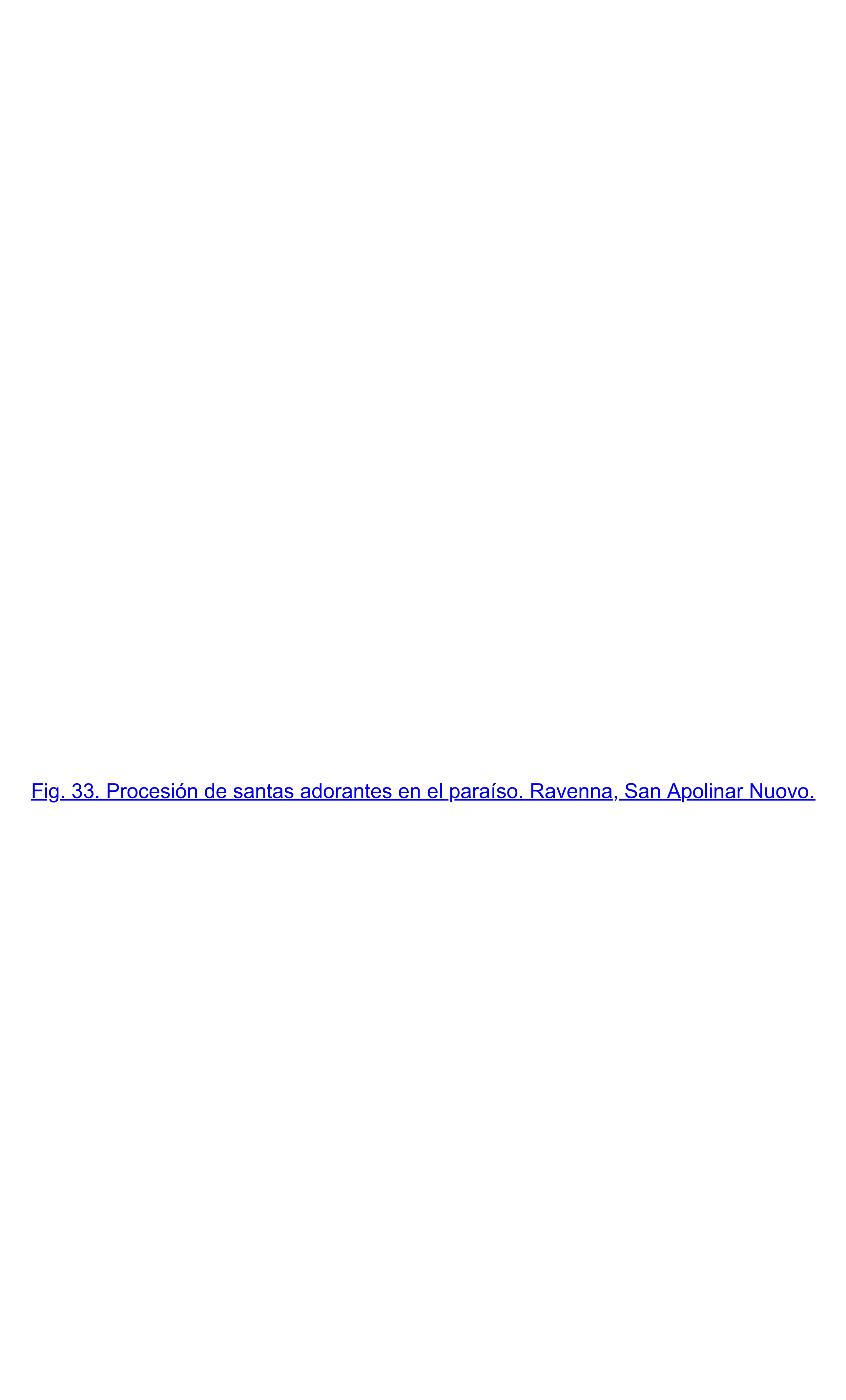


Fig. 33. Procesión de santas adorantes en el paraíso. Ravenna, San Apolinar Nuovo.

Fig. 34. La Filosofía, en la fachada de la catedral de Notre Dame de París.





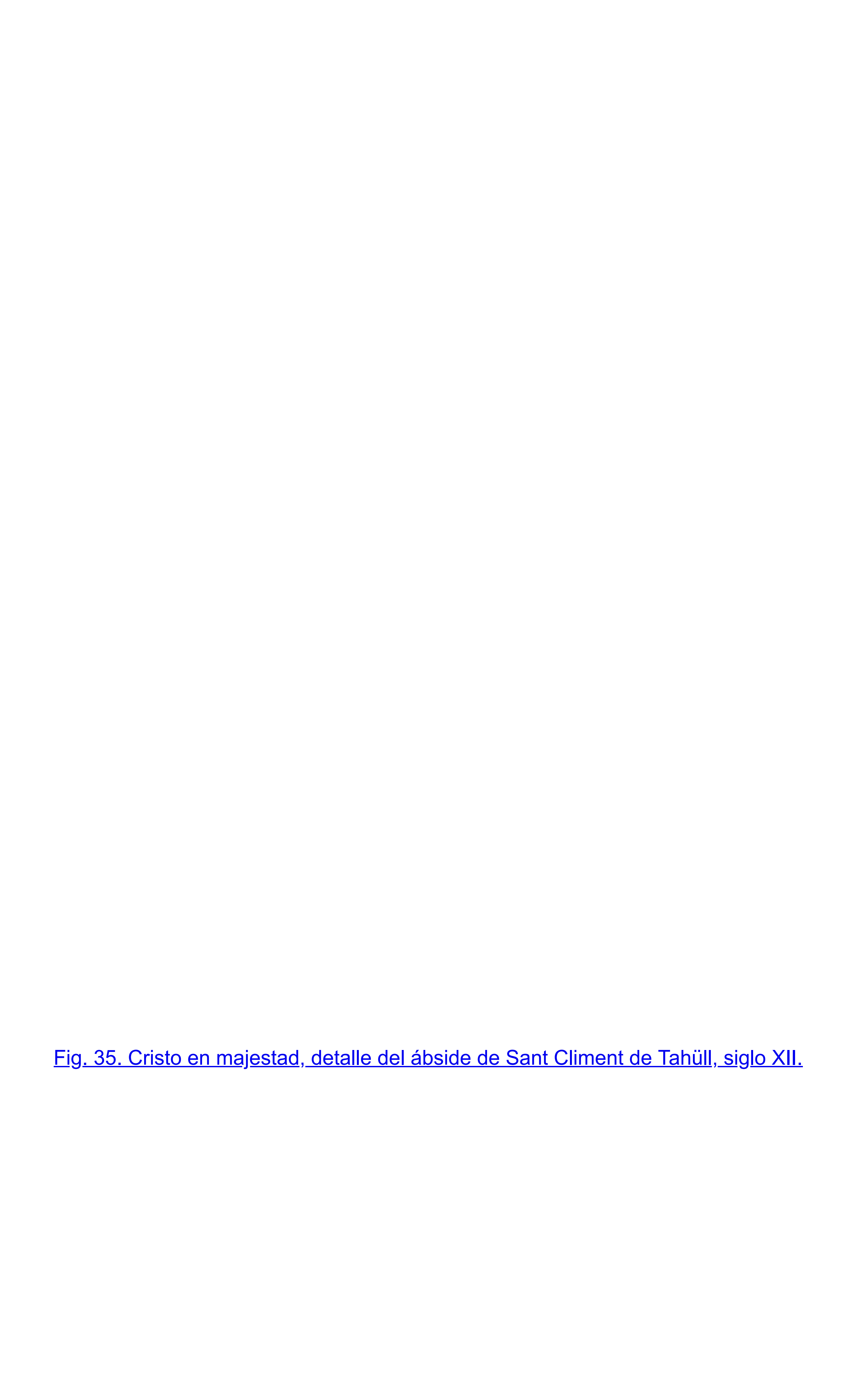


Fig. 35. Cristo en majestad, detalle del ábside de Sant Climent de Tahüll, siglo XII.

Fig. 36. Penélope afligida y Ulises mendigo en presencia de Telémaco, Laertes y Eumeo, relieve mélico, ca. 470-450 a.C. New York, The Metropolitan Museum of Art.





Fig. 37. Penélope afligida, copia de época imperial romana de un original griego del 460 a.C. Museos del Vaticano.







Fig. 38. Venus refrena a Adonis, Tiziano, 1554. Madrid, Museo del Prado.

Fig. 39. Venus refrena a Adonis, Rubens, 1635. New York, The Metropolitan Museum of Art.





Fig. 40. La Libertad guía al pueblo, Delacroix, 1830. París, Louvre.


ESTO ES
HISTORIA

Fig. 41. San Francisco de Borja ante el cadáver de la emperatriz Isabel de Portugal, anónimo madrileño. Gandia, Palacio Ducal.


ESTO ES
HISTORIA

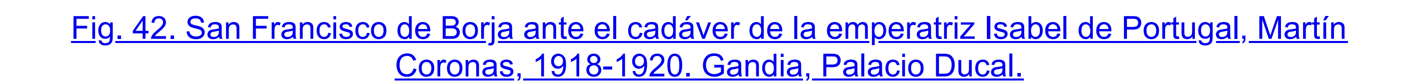


Fig. 42. San Francisco de Borja ante el cadáver de la emperatriz Isabel de Portugal, Martín Coronas, 1918-1920. Gandia, Palacio Ducal.


ESTO ES
HISTORIA



Fig. 43. Árbol de las Virtudes del Speculum humanae salvationis. Codex cremifanensis 243. Monasterio de Kremsmünster.

Fig. 44. La Lujuria. Catedral de Auxerre.







Fig. 45. La Fortaleza y la Templanza, en un códice francés de 1470. París, Bibliothèque Nationale.

Fig. 46. Severitas, de la Iconologia de Cesare Ripa.





Fig. 47. La Ancianidad protegida por el Tiempo. Otto van Veen, Quinti Horatii Flacci Emblemata.

Fig. 48. El sueño necesario en todo descanso. Otto van Veen, Emblemata sive Symbola a principibus viris Ecclesiasticis, ac Militaribus.


ESTO ES
HISTORIA


Fig. 49. Cortando las cabezas más destacadas. C. Paradin, Symbola Heroica.

Fig. 50. La vigilancia del príncipe, empresa del rey Esteban de Polonia. S. Neugebauer, Selectorum Symbolorum Heroicorum.





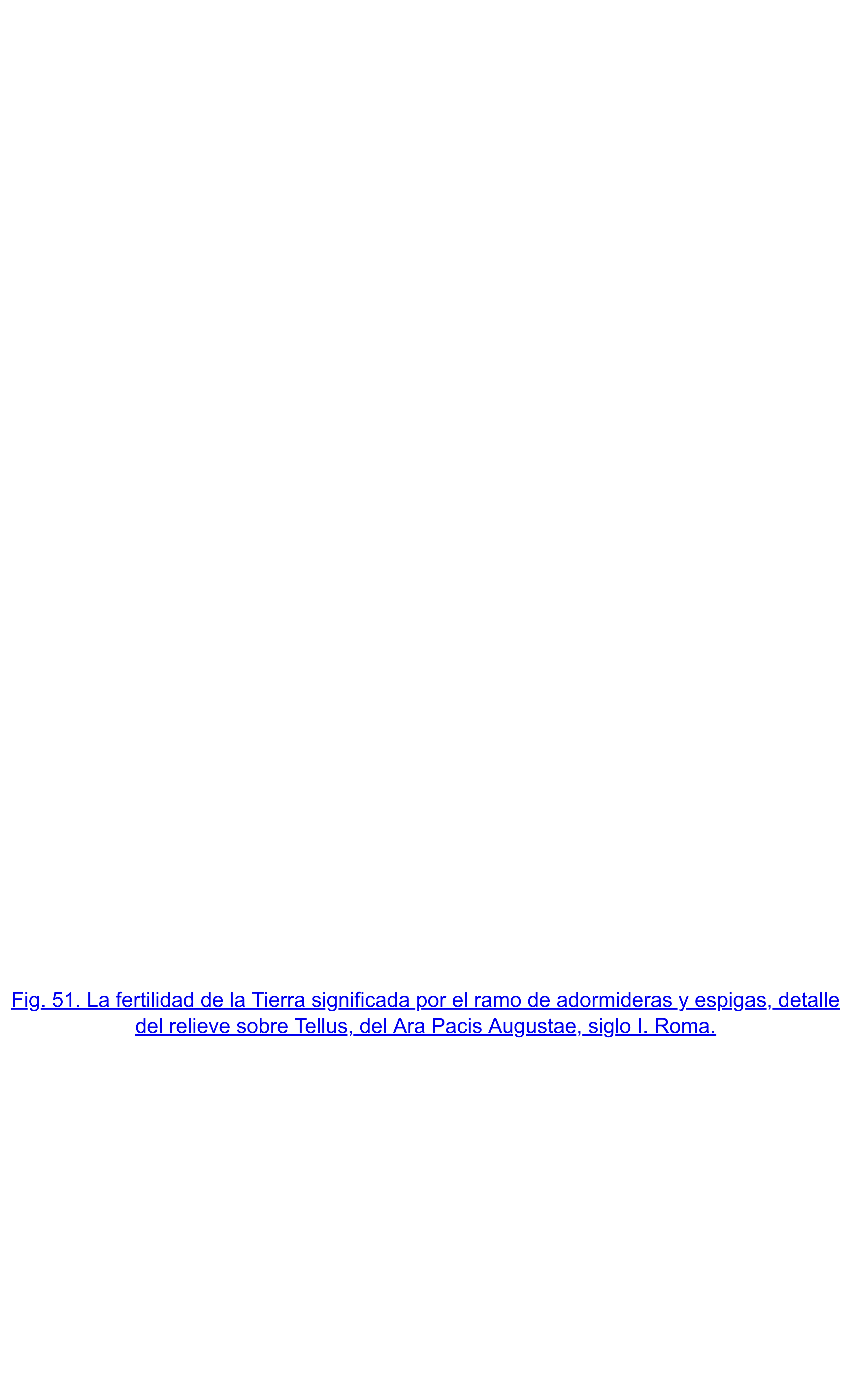


Fig. 51. La fertilidad de la Tierra significada por el ramo de adormideras y espigas, detalle del relieve sobre Tellus, del Ara Pacis Augustae, siglo I. Roma.


ESTO ES
HISTORIA



Fig. 52. Guirnalda de flores en torno a una Natividad, de la escuela de Daniel Seghers, siglo XVII. nº 6 de la exposición Tableaux de fleurs du XVIIe siècle, Bruselas, 1989.

Fig. 53. El Rapto de Helena, dibujo florentino. Londres, British Museum.


ESTO ES
HISTORIA



Fig. 54. Ptah, con el cetro que simboliza la duración, la estabilidad y la vida.

Fig. 55. La vid sustentada por el olmo como emblema matrimonial, empresa VI de las Empresas sacras de Núñez de Cepeda.

Fig. 56. San Jerónimo en meditación, Lubin Baugin. Caen, Musée des Beaux-Arts.





Fig. 57. La calavera como meditación sobre la condición humana del hombre, empresa 100 de las Empresas morales de Juan de Borja.





Fig. 58. La Sabiduría divina, de la Iconología de Cesare Ripa.


ESTO ES
HISTORIA

Fig. 59. La piedra cuadrangular como el ánimo del sabio, empresa 75 de las Empresas morales de Juan de Borja.







Fig. 60. La Virgen y el Niño con la sopa de leche, Gerard David, ca. 1515. New York, Aurora Trust.


ESTO ES
HISTORIA



Fig. 61. San Francisco abrazado con Cristo crucificado, Francisco Ribalta. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig. 62. La muerte de un miliciano, fotografía de Robert Capa, realizada el 5 de septiembre de 1936. Agencia Magnum.



Fig. 63. Atenea y Marsias, reconstrucción en bronce del grupo de la Acrópolis de Atenas.


ESTO ES
HISTORIA



Fig. 64. Apolo Sauróctonos, Praxíteles, siglo IV a.C. Atenas, Museo nacional de escultura.

Fig. 65. Disparate de la bestia, Francisco de Goya, grabado nº 21 de los Disparates.





Fig. 66. La habilidad y docilidad del elefante, cent. II, emb. 61 de los Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias.

Fig. 67. El aprendizaje del elefante, empresa XLIV de las Empresas sacras de Núñez de Cepeda.





Fig. 68. El aprendizaje del asno por medio de la música, emblema LXII de Le Theatre des bons engins, G. de La Perrière.


ESTO ES
HISTORIA

Fig. 69. Milagrosa Labra de la Imagen de Santa María de los Inocentes, Gaspar de la Huerta, fines del siglo XVII. Registro fotográfico anterior a los desperfectos ocasionados durante la Guerra Civil. Valencia, Museo Mariano de la Real Basílica.

Fig. 70. Privilegio Real de Alfonso el Magnánimo, Gaspar de la Huerta, fines del siglo XVII. Fotografía tras su restauración reciente y perfil esquemático del primitivo lienzo. Valencia, Camarín de la Real Basílica.





Fig. 71. Dedicación de D. José Julia, Taller de Gaspar de la Huerta, fines del siglo XVII. Registro fotográfico anterior a los desperfectos ocasionados durante la Guerra Civil. Valencia, Museo Mariano de la Real Basílica.





Fig. 72. Virgen de los Desamparados, Gaspar de la Huerta, probable lienzo bocaporte primitivo del altar de la Real Basílica hacia fines del siglo XVII. Valencia, Ermita de Santa Llúcia.





Fig. 73. Milagrosa Labra de la Imagen de Santa María de los Inocentes, detalle.

Fig. 74. Privilegio Real de Alfonso el Magnánimo, detalle.





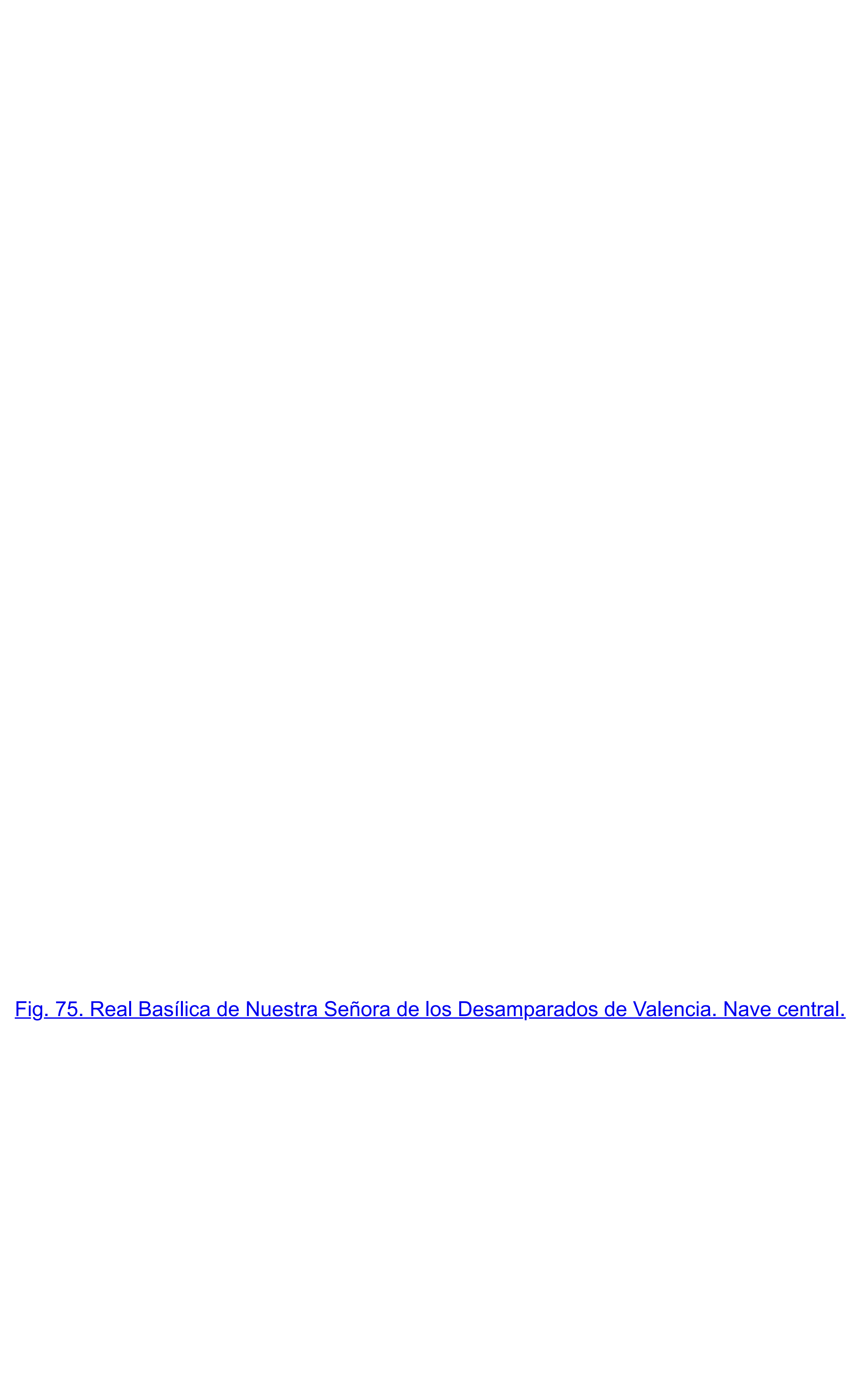


Fig. 75. Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia. Nave central.

Fig. 76. Lirio, alegoría mariana en estuco de Luis Domingo. Valencia, Real Basílica, nave central.





Fig. 77. Rosa, alegoría mariana en estuco de Luis Domingo. Valencia, Real Basílica, nave central.

Fig. 78. Torre, alegoría mariana en estuco de Luis Domingo. Valencia, Real Basílica, nave central.





Fig. 79. Fuente, alegoría mariana en estuco de Luis Domingo. Valencia, Real Basílica, sobre la puerta principal.

Fig. 80. Ester desmayada ante Asuero, boceto preparatorio de José Vergara. Valencia, Gabinete de dibujos de la Real Academia de San Carlos.





Fig. 81. Ester desmayada ante Asuero, anónimo del siglo XIX. Valencia, Real Basílica, nave central.





Fig. 82. La Hija del faraón acoge a Moisés, anónimo del siglo XIX. Valencia, Real Basílica, nave central.





Fig. 83. Abigaíl sosiega a David, anónimo del siglo XIX. Valencia, Real Basílica, nave central.





Fig. 84. Débora juzga al pueblo, anónimo del siglo XIX. Valencia, Real Basílica, nave central.


ESTO ES
HISTORIA

Fig. 85. Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia. Nave central. Registro fotográfico del siglo XIX, col. de D. Pedro Arrúe.





Fig. 86. Registro fotográfico del siglo XIX de la Real Basílica. Detalle de la inscripción del emblema II.

Fig. 87. Registro fotográfico del siglo XIX de la Real Basílica. Detalle de la inscripción del emblema I.





Fig. 88. Registro fotográfico del siglo XIX de la Real Basílica. Detalle de la pictura y de la cartela alegórica del emblema II.

Fig. 89. Registro fotográfico del siglo XIX de la Real Basílica. Detalle de la pictura y de la cartela alegórica del emblema I.





Fig. 90. Conjunto del Emblema I de la nave central de la Real Basílica. Aspecto tras su restauración.

Fig. 91. Conjunto del Emblema II de la nave central de la Real Basílica. Aspecto tras su restauración.





Fig. 92. Conjunto del Emblema III de la nave central de la Real Basílica. Aspecto tras su restauración.

Fig. 93. Conjunto del Emblema IV de la nave central de la Real Basílica. Aspecto tras su restauración.





# NOTAS

CONSIDERACIONES PREVIAS

INTRODUCCIÓN

[1] Bianchi Bandinelli, R., Introducción a la arqueología clásica como historia del arte antiguo, Akal, Madrid, 1982, pp. 133-134.

[2] Hoogewerff, G.J., «L'iconologie et son importance pour l'étude systematique de l'art chrétien», en Rivista di archeologia cristiana VIII (1931), p. 54. Este artículo, como afirma su autor, es una amplificación de aquella conferencia de Oslo de Agosto de 1928.

[3] Al desarrollo e interpretación de este tipo en el primer arte cristiano dediqué ya un estudio: García Mahíques, R., La Adoración de los Magos en el arte de la Antigüedad, Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1992.

[4] Saavedra Fajardo, D., Idea de un Príncipe Politico Christiano representada en cien Empresas, emp. 61, en ed. de Aldea Vaquero, Q., Empresas políticas, idea de un príncipe político-cristiano, Editora Nacional, Madrid, 1976, vol. 2, pp. 609 y ss.

[5] Alciato, A., Emblemas, X, en ed. de Santiago Sebastián, Akal, Madrid, 1987, p. 40.

[6] 1 S 16, 23.

[7] Juan de Borja se expresa así: «El poder de la unión y amistad es tan grande que hace fácil lo que parece imposible, como se ve en esta Empresa del Arco de piedra que, contra naturaleza de lo grave, deja la piedra de buscar el centro, quedando colgada en el aire, ayudada de sola la amistad y unión de las demás piedras que la acompañan», en Juan de Borja, Empresas Morales, edición al cuidado de R. García Mahíques, Ayuntamiento de Valencia, 1998, p. 82.

[1] La presente reflexión sobre los conceptos de imagen, motivo, y tipo iconográfico fue presentada en el VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, celebrado en Gandia durante los días 16, 17 y 18 de octubre de 2007, como parte de una ponencia: «El proyecto 'Los tipos iconográficos' y una reflexión sobre la terminología en los estudios iconográficos», en García Mahíques, R., y Zuriaga Senent, V., (eds.), Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2008, vol. I, pp. 21-42.

[2] Una reflexión sobre la naturaleza de la imagen y un coherente planteamiento en cuanto a su definición desde un punto de vista teórico, sin vinculación con disciplina alguna consolidada sobre el estudio de las imágenes, incluso con la confesada intención de establecer una teoría fundamental sobre la imagen, corresponde a Villafañe, J., Introducción a la teoría de la imagen, Pirámide, Madrid, 1992 (2006).

[3] Mitchell, W.J.T., «What Is an Image», en New Literary History, vol. XV, nº 3, (Spring, 1984), pp. 503 y ss.

[4] Villafañe, J., op. cit., pp. 44-47. Un criterio interesante ofrecido por este autor, en pp. 39 y ss., es el de la gradación del nivel de iconicidad/abstracción: desde la representación abstracta —una obra de Miró— hasta la imagen natural, de acuerdo con diversos grados intermedios.

[5] Walter, J.A., y Chaplin, S., Una introducción a la cultura visual, Octaedro S.L., Barcelona, 2002, p. 41.

[6] Me he referido al concepto de imaginario social, en el volumen 1, a propósito de la reflexión sobre los Estudios Visuales. Vid. García Mahíques, R., Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como Historia cultural, Encuentro, Madrid, 2008, pp. 454-455.

[7] Bryson, N., «The Gaze in the Expanded Field», en Vision and Visuality, ed. H. Foster, Bay View Press / Dia Art Foundation, Seatle, 1988, pp. 91-94. Cit. de Walter, J.A., y Chaplin, S., op. cit., pp. 41-42.

[8] Walter, J.A., y Chaplin, S., op. cit., p. 42.





[9] Aunque la expresión apariencia de algo refiere la simple percepción retiniana de las cosas del mundo.

[10] Walter, J.A., y Chaplin, S., op. cit., p. 55.

[11] Panosfky, E., El significado en las artes visuales, Alianza, Madrid, 1980

[12] Cfr. Panofsky, E., Estudios sobre iconología, Alianza, Madrid, 1979, pp. 13-26.

[13] Panofsky, E., Estudios sobre iconología, ed. cit., p. 26.

[14] Sobre ello, vid en el vol. 1, García Mahíques, R., Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como Historia cultural, ed. cit., pp. 260 y ss.

[15] Se trata de la misma expresión, τύπος, empleada por san Pablo en el famoso pasaje: «(...) con todo, reinó la muerte desde Adán hasta Moisés aun sobre aquellos que no pecaron con una transgresión semejante a la de Adán, el cual es figura (typos) del que había de venir...» (Rom 5, 14). Es la clave de lo que se denomina simbolismo tipológico: la comprensión del Antiguo Testamento como revelación profética de la salvación contenida en el Nuevo Testamento. En dicho sentido, para san Pablo, Adán es prefigura, o tipo, de Cristo.

[16] Cfr. Garnier, F., Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique, Le Léopard d'or, Paris, 1982, pp. 39-40. Con todo, considero muy adecuada la distinción que hace este autor, a continuación, entre imagen narrativa e imagen temática, algo que vamos a tener en cuenta más adelante.

[17] El grupo, conservado muy fragmentariamente, ha sido reconstruido. Bochum, Kunstsammlungen, Ruhr-Universität. Fue expuesto en Ulisse, il mito e la memoria, Roma, Palazzo delle Esposicioni, 22 de febrero - 2 de septiembre de 1996, catálogo exposición, pp. 358-361.

[18] Bialostocki, J., «Los 'temas de encuadre' y las imágenes arquetipo», en Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes, Barral, Barcelona, 1972, p. 113.

[19] Bialostocki, J., op. cit., p. 114.

[20] Saxl, F., «Continuidad y variación en el significado de las imágenes», en La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental, Alianza, Madrid, 1989, pp. 11-20.

[21] Wittkower, R., «El águila y la serpiente», en La alegoría y la migración de los símbolos, Siruela, Madrid, 2006, pp. 24-68.

[22] Vid. respectivamente en el vol. I, las figs. 33, 34 y 35.

[23] Me voy a centrar en un caso estudiado por Moreno Bascuñana, M., Las huellas del otro: el Islam y el Judaismo en la pintura gótica valenciana, inédito, trabajo de investigación del programa de doctorado, Universitat de València, 2006. Vid. así mismo de esta autora, «El vestido musulmán medieval: ¿una moda o un elemento de discriminación?», en García Mahíques, R., y Zuriaga Senent, V., (eds.), Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural, ed. cit., vol II, pp. 1159-1168.

[24] Debo esta denominación a M. Moreno Bascuñana, quien ya la utilizó en el citado estudio.

[25] Por ejemplo, The Star (1961), Bequest of George and Susan Proskauer 1992.17.55.

[26] Es evidente que no podemos totalmente considerar fuera de lo icónico, es decir de la imagen entendida como representación mimética, el fenómeno abstracto, puesto que incluso por mucho que se pretenda mantener que la abstracción no haga referencia a algo exterior a la obra en sí misma, en realidad dicha referencia siempre es, al menos, un fenómeno expresivo que representa algo de la conciencia del sujeto. En tal sentido, siempre puede ser considerada la expresión abstracta como una mímesis, y por tanto una imagen, de un sentimiento, o de un estado de conciencia.

[27] Si tenemos en cuenta que la representación incluye siempre cierto grado de abstracción porque recurre a elementos tales como la línea o el color que no están presentes como tales en la naturaleza, hace que en sentido amplio podamos entender la abstracción como una cuestión de grado. En tal sentido, obras tales como las de Léger o Miró, aunque más cercanas a la iconicidad clásica, presentan también un grado de abstracción elevado.





[28] Tomo el término arte conceptual de Gombrich, E.H., Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Debate, Madrid, 1998. Vid. especialmente el capítulo «Reflexiones sobre la revolución griega», pp. 99 y ss. El término arte conceptual puede equivaler, en líneas muy generales, al de arte simbólico en el sentido antropológico moderno de G. Durand, quien considera el arte de estas civilizaciones, así como el arte cristiano hasta el siglo XIII, como pertenecientes al modo simbólico de comprender el arte y el mundo. Vid. al respecto el capítulo próximo dedicado al concepto de símbolo y su interpretación. Con todo, creo que convendría no caer en la confusión absoluta entre arte conceptual y arte simbólico, por la sencilla razón de que cada uno de ellos, por su parte, aun siendo convergentes en el objeto de estudio, realmente responden a enfoques metodológicos distintos.

[29] Cfr. las observaciones sobre su obra El arte de describir, en el vol. 1: García Mahíques, R., Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como Historia cultural, ed. cit., pp. 435 y ss.

[30] De esta cuestión se ha ocupado Moralejo, S., Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación, Akal, Madrid, 2004, pp. 20 y ss.

[31] Vid., por ejemplo, el estudio de Borrás Gualis, G.M., «Mercurio y Argos», en AA.VV., Velázquez, Fundación de Amigos del Museo del Prado y Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999, pp. 73-74.

[32] Argan, G.C., El arte moderno 1770-1970, Fernando Torres Ed., Valencia, 4ª ed. 1977, t. II, p. 384. Curiosamente, el mismo nombre de este movimiento: el jinete azul, denota una contradicción radical con el discurso que promueve, puesto que dicho nombre invoca una auténtica imagen mimética, lo que permite valorar la difícil tentativa de cualquier propuesta artística que trate de situar su producción más allá del ámbito de la imagen imitativa, o simplemente de la representación.

[33] Argan, G.C., op. cit., pp. 384-385.

[34] Worringer, W., Abstracción y Naturaleza, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

[35] Vid. infra, bajo el epígrafe «Invención cultural del arte: la 'narración icónica'». También ha de tenerse presente que a pesar de lo dicho sobre el relieve de La incredulidad de santo Tomás, existen indudablemente manifestaciones artísticas contemporáneas —románicas—, que no cabría entender tanto como clásicas o miméticas, sino como conceptuales, como podría ser el caso de la representación de Cristo en majestad rodeado del Tetramorfos.

[36] Bianchi Bandinelli, R., «Clasicismo», en AA. VV., en Enciclopedia dell'Arte Antica e Medievale, desde 1958, II, pp. 702-703.

[37] Martín Bueno, M., «La trascendencia del mundo clásico», en Lacarra Ducay, M.C. (coord.), Difusión del arte romano en Aragón, Institución Fernando el Católico, Cátedra Goya, Zaragoza, 1996, pp. 7-35.

[38] Jiménez, J., Teoría del arte, Tecnos/Alianza, Madrid, 2002, p. 54.

[39] Jiménez, op. cit., p. 55.

[40] Tatarkiewicz, W., Historia de la Estética, Akal, Madrid, 1987, t. I, p.151.

[41] Gombrich, E.H., Arte e ilusión, ed. cit., p. 108.

[42] Bayer, R., Historia de la Estética, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, pp. 51-52.

[43] Aristóteles, Poética, 1460b 8: «como el poeta es un imitador, igual que el pintor o cualquier otro artista plástico, es forzoso que imite siempre una de esas tres cosas: o cómo eran o cómo son los objetos, o cómo dicen o parecen ser, o cómo es preciso que sean».

[44] Jiménez, op. cit., p. 56.

[45] Gombrich, E.H., Arte e ilusión, ed. cit., pp. 100-101. Lleva a Loewy, E., Die Naturwiedergabe in der älteren griechsichen Kunst, Roma, 1900. Schäfer, H., Von ägyptischer Kunst, 3ª ed., Leipzig, 1930.

[46] Téngase en cuenta el fecundo concepto de símbolo elaborado por F.T. Vischer y retomado posteriormente por Warburg. Cfr. en el vol. 1 el capítulo sobre Warburg «Formación y orientación de su pensamiento», en particular el apartado «Símbolo y empatía»: García Mahíques, R., Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como Historia cultural, ed. cit., pp. 78 y ss.





[47] Gombrich, E.H., Arte e ilusión, ed. cit., pp. 104-107. Lleva a Groenewegen-Frankfort, H.A., Arrest and Movement, London, 1951.

[48] Garnier, F., op. cit., p. 40. Puede ser traducido así: «Las situaciones de los elementos en la composición están determinadas por las exigencias del pensamiento, a lo que el lenguaje convencional sirve con más claridad y rigor en la medida en que se separe de la visión banal de lo real, a menudo equívoca».

[49] Bible de Saint-Vaast, primera mitad del siglo XI. Arras, bibl. mun., ms. 435, t. III, fol. 1. Garnier, op. cit., p. 61 y lám. 2.

[50] Este tema lo está estudiando actualmente Rafael Sánchez Millán, siendo objeto de su tesis doctoral en la Universitat de València. En relación con ello vid. Sánchez Millán, R., «El Cristo serafín de la Estigmatización de san Francisco», en García Mahíques, R., y Zuriaga Senent, V., (eds.), Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural, ed. cit., vol. II, pp. 1437-1451.

[51] Estos aspectos están elaborados por Jiménez, J., en el capítulo «Del mito al Lógos, del ritual a la imagen», en op. cit., pp. 67 y ss.

[52] Gombrich, E.H., Arte e ilusión, ed. cit., pp. 108-110. Resulta muy significativo el contexto en el que Gombrich ofrece esta hipótesis. En realidad está invirtiendo una propuesta realizada por Hanfmann, G., «Narration in Ancient Art: A symposium», en American Journal of Archaeology, LXI, enero de 1957, p. 74, que dice así: «Cuando los escultores y pintores clásicos descubrieron un método convincente para representar el cuerpo humano, pusieron en marcha una reacción en cadena que transformó el carácter de la narración griega».

[53] Gombrich, E.H., Arte e ilusión, ed. cit., p. 113.

[54] Ib.

[55] Robert, C., Bild und Lied, Archeologische Beiträge zur Geschichte Heldensage, Berlin, 1881.

[56] Cfr Weizmann, K., El rollo y el códice, Nerea, Madrid, 1990, pp. 19-33.

[57] Plinio, Nat. Hist. 34, 8.

[58] Gombrich, E.H., Arte e ilusión, ed. cit., p. 125.

[59] Praz, M., Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales, Taurus, Madrid, 1979.

[60] Praz, M., Mnemosyne, ed. cit., p. 12.

[61] Cfr. Rodríguez G. de Ceballos, A., «La recuperación de Bahía, de Maino: de 'Res Gesta' a emblema político-moral», en AA.VV., Historias Inmortales, Fundación de Amigos del Museo del Prado y Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002.

[62] Mortara Garavelli, B., Manual de Retórica, Cátedra, Madrid, 1991, p. 9.

[63] Mortara Garavelli, B., op. cit., 63 y ss., correspondiente al capítulo «El legado de la retórica clásica».

[64] Carrere, A. y Saborit, J., Retórica de la pintura, Cátedra, Madrid, 2000, p. 186.

[65] Ib. Remiten a Lee, R.W., Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura, Cátedra, Madrid., 1982, pp. 137-138.

[66] Vamos a ir siguiendo fundamentalmente también a Mortara Garavelli en el apartado que dedica a la elocutio, en op. cit., pp. 124 y ss.

[67] Carrere A. y Saborit, J., op. cit., p. 197.

[68] Carrere A. y Saborit, J., op. cit., p. 208.





[69] Mortara Garavelli, B., op. cit., p. 181.

[70] Mortara Garavelli, B., op. cit., p. 268.

[71] Tomo la cita de Gombrich, E.H., Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento, Alianza, Madrid, 1983, p. 223.

[72] Sobre el método de la predicación, desde sus orígenes hasta el Barroco, cuya estructura se basa en la retórica, vid. Ramos Domingo, J., Retórica - Sermón -Imagen, Publicaciones Universidad Pontificia, Salamanca, 1977.

[73] Para el estudio de los tropos icónicos debemos remitirnos obligatoriamente al epígrafe «Figuras y tropos», abordado de un modo muy completo por Carrere A. y Saborit, J., op. cit., pp. 235 y ss., lo cual constituye probablemente la aportación más importante de este libro.

[74] Para un estudio de esta obra, junto con otros ensayos sobre el arte de la memoria, vid. Rodríguez de la Flor, F., Teatro de la Memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1988. Vid. así mismo la ed. más reciente con estudio introductorio de este mismo autor: Juan Velázquez de Azevedo, Fénix de Minerva o arte de memoria, Tératos, Valencia, 2002.

[75] Bolzoni, L., La Estancia de la memoria. Modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta, Cátedra, Madrid, 2007.

[76] Mortara Garavelli, B., op. cit., p. 9.

[77] Gombrich, E.H., Imágenes simbólicas, ed. cit., p. 213.

[78] Un ejemplo lo constituye el citado estudio de A. Carrere y J. Saborit. Habría también que poner de relieve las aportaciones de R. Barthes, de quien cabe destacar «Retórica de la imagen», en Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces, Paidós, Barcelona, 1986. Vid. así mismo del Grupo μ, Retórica general, Paidós, Barcelona, 1982; Tratado del signo visual, Cátedra, Madrid, 1992.

[79] Gombrich, E.H., «Expresión y comunicación», en Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre teoría del arte, Debate, Madrid, 1998, pp. 56-69.

[80] Gombrich, E.H., «Expresión y comunicación», en op. cit., p. 57.

[81] Ib.

[82] Wittkower, R., «El lenguaje del gesto en El Greco», en La alegoría y la migración de los símbolos, Siruela, Madrid, 2006, pp. 220-233.

[83] Gombrich, E.H., «Gesto ritualizado y expresión en el arte», en La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica, Alianza, Madrid, 1987, pp. 61-74.

[84] Chastel, A., El gesto en el arte, Siruela, Madrid, 2004, p. 18.

[85] Es especialmente interesante el primer capítulo: «El arte del gesto en el Renacimiento», en donde ofrece una panorámica resumida pero muy útil sobre las diferentes teorías y posicionamientos ante el problema del gesto.

[86] Barasch, M., Giotto y el lenguaje del gesto, Akal, Madrid, 1999. «Introducción», pp. 9-21.

[87] Garnier, F., op. cit., especialmente las pp. 43-48, para las ideas generales expuestas.

[88] Gombrich, E.H., Imágenes simbólicas, ed. cit., p. 217.

[89] No quiere esto decir que la retórica visual realmente desaparezca completamente sino solamente los recursos retóricos que tradicionalmente habían sido más habituales, en especial las personificaciones alegóricas. El cit. estudio de A. Carrere y J. Saborit, demuestra que los recursos retóricos se siguen utilizando en el arte contemporáneo.

[90] Esta cuestión, junto con otras en relación con el camarín de la Basílica las veremos con más amplitud en el capítulo dedicado a la iconología en el patrimonio. Vid, especialmente el





apartado «El programa visual del primitivo camarín». También las tengo consideradas en un estudio anterior a propósito de la restauración del patrimonio de la mencionada Basílica: García Mahíques, R., «La Virgen de los Desamparados en los siglos XVI y XVII. La historia de la Basílica comunicada por las obras de arte», en Bosch Reig, I., (ed.), Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos. 1998-2001, Fundación para la Restauración de la Basílica de la Mare de Déu dels Desemparats, Valencia, 2001, pp. 40-41.

[91] Es este un gesto que goza de gran desarrollo artístico. A este gesto y a otros realizados con el dedo índice dedica A. Chastel la mayor parte del citado estudio. Vid. los capítulos «El papel privilegiado del dedo índice», «La semántica del dedo índice» y «El signum harpocraticum».

[92] De León, A., Guía del Palacio Ducal y otros insignes recuerdos de los Borjas en la ciudad de Gandía, Valencia, 1926, p. 69. Vid. también: Tormo y Monzó, E., Levante, Madrid, 1923, p. 232. Ésta es prácticamente la única documentación que, por el momento, tenemos de esta serie y deberemos esperar futuras investigaciones que den más luz sobre el origen y la autoría. Anotamos provisionalmente que se trata de unas telas que no pertenecen al ámbito artístico valenciano, pareciendo más bien unas piezas que enlazan estilísticamente con el círculo de Madrid de la segunda mitad del siglo XVII, sin descartar que su realización pueda ser, incluso, de pleno siglo XVIII. Puestos a conjeturar, probablemente se trataría de unas piezas artísticas dispersas tras la supresión y expulsión de los jesuitas en el siglo XVIII. Es lo único que explicaría el hecho de que unas obras monumentales como éstas —sus medidas, aunque en cada caso diferentes, están próximas todas a 340 cm. x 215 cm.— hubieran ido a parar a propiedad de las monjas de Jesús y María.

[93] En la actualidad, tres de ellas se encuentran en la Sala Verde, pero la cuarta, aquella que corresponde a la Oración y diálogo místico de Francisco de Borja delante del crucifijo, se encuentra en el Salón de las Coronas. Parece que se trató de incorporar esta escena perteneciente al ciclo barroco, al conjunto iconográfico realizado a comienzos del siglo XX por Martín Coronas para este salón. No obstante, sería conveniente volver a reunir estas escenas del Barroco y recuperar su coherencia.

[94] Nieremberg, J.E., Vida del (...) B. Francisco de Borja, Madrid, 1644, (Madrid, 1901), p. 49.

[95] Cándido Dalmases, por ejemplo, al tratar de la vocación, mantiene este episodio como origen remoto de ésta. El segundo sería el desengaño producido por el fracaso en la designación para el cargo de mayordomo de la princesa María Manuela, primera esposa de Felipe II. El tercer golpe sería la muerte de su esposa Leonor. Cfr. Dalmases, C., El Padre Francisco de Borja, BAC, Madrid, 1983, p.67.

[96] La realización del ciclo corresponde a dos etapas muy alejadas temporalmente, ya que el retrato central, más los dos lienzos de la cabecera que presentan el bautizo y la salida de Gandia, así como el de la despedida de la familia y la visita al convento dominicano de Llombai aparecen ya reproducidos en la monografía de Cervós y Solá, publicada en 1904. El resto, entre los cuales está la escena que nos ocupa, van firmados y fechados por el mismo autor entre los años 1918 y 1920. Cfr. Cervós S.J., Federico y Solá S.J., Juan María, El Palacio Ducal de Gandía. Monografia histórico-descriptiva, Barcelona, 1904, pp. 83-93.

[97] Cienfuegos, A., La heroyca vida, virtudes, y milagros del grande S. Francisco de Borja, antes Duque Cuarto de Gandia, y después Tercero General de la Compañía de Jesús, Barcelona, 1754, pp. 56-57.

[98] Nieremberg, J.E., op. cit, p. 50.

[99] Cienfuegos, A., loc. cit.

[100] Posiblemente en la trascripción debería figurar DECREVIT y no DECERNIT.

[101] Cfr. Gombrich, E.H., Nuevas visiones de viejos maestros, Alianza, Madrid, 1987, pp. 134-135.

[102] Gombrich, E.H., Imágenes simbólicas, ed. cit., p. 218.

[103] Seznec, J., Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento, Taurus, Madrid, 1983, en especial el cap. III dedicado a la tradición moral, pp. 77 y ss.

[104] Remito para ello a la citada obra de Gombrich, E.H., Imágenes simbólicas, ed. cit., en especial el capítulo sobre la tradición didáctica, pp. 219 y ss.

[105] Vid. la descripción completa en la p. 104.

[106] Romain, H., Abrégé de Tite-Live, Compendium historial, y otros textos de diversos autores, llamado Le Mignon, hacia 1470. Paris, Bibliothèque nationale, Fr. 9186, f. 304.





[107] Mâle, E., L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration, librairie Armand Colin, Paris, 1969, p. 313.

[108] Gombrich, E.H., Imágenes simbólicas, ed. cit., p. 228. Se apoya en un estudio anterior de Mandowsky, E., «Richerche in torno all'Iconologia di Cesare Ripa», en La Bibliofilia, vol. XLI, 1939.

[109] La Severidad es una personificación que aparece por primera vez en la edición ampliada de G. Zaratino Castellini (Venecia, 1645). No figura, por tanto, en la tr. española de 1987, citada habitualmente en este libro. He tomado el texto de Gombrich, E.H., Imágenes simbólicas, ed. cit., p. 230.

[110] Ripa, C., Iconología, Akal, Madrid, 1987, t. I, p. 46.

[111] Gombrich, E.H., Imágenes simbólicas, ed. cit., p. 232.

[112] Para una bibliografía de carácter general y clasificada por ámbitos específicos sobre los estudios de emblemática en España vid. principalmente R. de la Flor, F., Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica, Alianza, Madrid, 1995, pp. 381408. Este mismo libro constituye una introducción imprescindible para el fenómeno de la emblemática en España.

[113] Selig, K.L., «La teoría dell'Emblema in Spagna: i tesi fondamentali», Convivium, XIII (1955), pp. 409-421; «The Spanish translations of Alciato's Emblemata», Modern Language Notes, LXX (1955).

[114] Ledda, G., Contributo allo studio della letteratura emblemática in Spagna (1549-1613), Universidad de Pisa, 1970

[115] Pedraza, P., Barroco efímero en Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1982. Colonna, F., Sueño de Polifilo. Traducción literal y directa del original aldino, introducción, comentarios y notas de Pilar Pedraza, Galería-Librería Yerba, Comisión de Cultura del Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Consejería de cultura del Consejo Regional, Murcia, 1981.

[116] Mínguez Cornelles, V., Art i Arquitectura efímera a la València del segle XVIII, Instituto Valenciano de Estudios e Investigación, Valencia, 1990. Posteriormente, sus estudios se reorientaron hacia la imagen de la monarquía: Los reyes distantes, imágenes del poder en

el México virreinal, Universitat Jaume I, Diputació de Castelló, 1995; Los reyes solares, iconografía astral de la monarquía hispánica, Universitat Jaume I., Castelló de la Plana, 2001.

[117] Los estudios sobre arte efímero han tenido fortuna diversa en España y en general en el mundo hispánico. No podemos aquí ofrecer un panorama global de toda esta producción, pero a modo de ejemplo, merecen ser mencionados los trabajos de J. M. Morales Folguera, entre los que cabe destacar Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España, Junta de Andalucía, Granada, 1991. Así mismo, Escalera Pérez, R., La imagen de la Sociedad Barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII, Universidad de Málaga, Junta de Andalucía, 1994. Esta autora ha coordinado una reciente exposición sobre el arte efímero andaluz: Camacho Martínez, R., Escalera Pérez, R., Fiesta y simulacro, dentro del conjunto de exposiciones Andalucía Barroca, coordinada por Alfredo J. Morales, Junta de Andalucía, Málaga, 2007. Lozano Bartolozzi, M., Fiesta y arte efímero en Badajoz en el siglo XVIII, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991. Allo Manero, A., «La emblemática en las exequias reales de la Casa de Austria», en Actas del I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel, 1994, pp. 11-26.

[118] González de Zárate, J., Saavedra Fajardo y la Literatura emblemática, separata de Traza y Baza, 10, Valencia, 1985; Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano, Tuero, Madrid, 1987.

[119] García Mahíques, R., Empresas Sacras de Núñez de Cepeda, Tuero, Madrid, 1988; Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología, Ayuntamiento de Valencia, 1998.

[120] Pérez Lozano, M., La emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las Empresas de Villava, Universidad de Córdoba, 1997.

[121] Alciato, A., Emblemas, edición de Santiago Sebastián, Akal, Madrid, 1985; Alquimia y emblemática. La Fuga de Atalanta de Michael Maier, Tuero, Madrid, 1989.

[122] García Mahíques, R., Fora Emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico, microfichas, Universitat de València, 1990.

[123] Font Quer, P., Plantas medicinales. El Dioscórides renovado, Labor, Barcelona, 1985, pp. 238 y ss.





[124] Homero, Odisea IV, 218-234.

[125] Teofrasto, Historia de las plantas IX, 8, 2; 16, 8.

[126] Dioscórides, Materia médica IV, 66; VI, 17.

[127] Gubernatis A., La mythologie des plantes, ou les légendes du règne végetal, Paris, 1878-82, pp. 283-84.

[128] Ovidio, Fastos IV, 661, presentará también a la noche coronada de adormideras: Interea placidam redimita papavere frontem / nox venit.

[129] Virgilio, Georgicas I, 212.

[130] Levi d'Ancona, M., The Garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting, Florencia, 1977, p. 321.

[131] Pausanias, Descripción de Grecia II.

[132] Ripa, C., Iconología, ed. cit., t. I, pp. 456 y 503; t. II, pp. 133, 145 y 155.

[133] Veen, O., Quinti Horatii Flacci Emblemata (...), Amberes, 1612, p. 163: «Con el tiempo van huyendo / El sueño, luxuria, y juego, / Porque al paso que saliendo / Van las canas, ellos luego / Al mismo se van corriendo. / Y en lugar de aquestos daños, / Trae el tiempo desengaños, / Con la prudencia, y templança, / Y su maldicion le alcança / Al que es niño de cien años».

[134] Veen, O., Emblemata sive Symbola a principibus viris Ecclesiasticis, ac Militaribus, aliisque usurpanda, Bruselas, 1624, emb. 177, p. 20. «Terminus habens manus in sinu, quod otii indicium & papavera inuit otium odio habendum, etsi alioquin corpori quodammodo necessarium sit».

[135] Schoonhovius, F., Emblemata Florentii Schoonovii I.C. Goudani, partim Moralia partim etiam civilian. (...), Gouda, 1618, emb. XI, p. 34: «Cur ferulam Bacchus manibus gerit atque papaver? / Dic mihi cur veteres haec voluere Patres? / Scilicet ut vino plenus, det corpora somno, / Postridie poenas se meruisse sciat».

[136] Virgilio, Georgicas I, 78: urunt Letheo perfusa papavera somno; IV, 545: Inferias orphaei lethea papavera mittes.

[137] Tito Livio, Ab Urbe Condita LIV. Valerio Máximo, Factorum et dictorum memorabilium VII, 2.

[138] Paradin, C., Symbola Heroica (...), Amberes, 1567, p. 154: «Tarquinius Superbus, clam, & occulte voluntatem suam absenti filio significare cupiens, nec satis tutum ratus consilium aperire nobili quem miserat filius, eundem in hortum suum obambulatum abduxit, vbi singula quae occurrebant, papaueris altiora capita bacillo detruncabat: hoc facto nimirum intellexit filius, omnino patri placere, vt proceres, praecipuique Gabianorum (super quibus cum patre consultabat, & inter quos astu non mediocrem iam auctoritatem obtinuerat) corriperentur, extremoque supplicio afficerentur. Atque hoc inuolucro sanguinariam sententiam figurauit filio Tarquinius, quasi censeret (quantum coniectare licet) Principem ad parandam, ac sedandam patriam, etiam subditorum potentiss. quosque sibi obsecundantes reddere debere».

[139] Camerarius, J., Symbolorum et Emblematum Centuriae quatuor (...), Maguncia, 1677, cent. I, emb. LXXVI, p. 152: «Quid sibi Tarquinius? Cur summa papavera frangit: Sors quia sic plebem terret, iniqua Patrum». Ésta es la misma anécdota narrada por Heródoto y atribuida a Periandro, tirano de Corinto, cuando le consultó Trasíbulo, tirano de Mileto. Volverá a repetirse en la Edad Media con Ramiro II «el Monje» de Aragón, que antes de hacer decapitar a los grandes del reino, formando con sus cabezas la famosa campana de Huesca, pidió consejo al abad de su antiguo convento. Éste se había dirigido al huerto y comenzó a cortar en silencio los brotes de las plantas más sobresalientes.

[140] Neugebauer, S., Selectorum Symbolorum Heroicorum Centuria Gemina (...), Frankfurt, 1619, p. 227: «Quinque papauerum capita inferius colligata, & super ea corona clausa tali cum noemate: NON PER DORMIRE. Symboli interpres est Poetarum Graecorum princeps: (...) Turpe enim est, Principem, cui populi subiecti sunt, quemque publicae salutis dies noctesque satagere decet, noctes dormitando traducere toras. Hinc ne expecta, inquit Rom. historiographus: nil agenti in sinum de coelo deuoluturam victoriam aut fortunam esse».

[141] Veen, O., Emblemata sive..., ed. cit., emb. 91, p. 11. «Mortis terminus facilem habet aditum, imo vero hominis, qui per papavera indicatur, adeo gressum non remoratur, ut etiam adaugeat quo ad sororem eius citius perveniatur».





[142] Ovidio, Metamorfosis XI, 605: «Ante las puertas del antro, adormideras fecundas florecen».

[143] Giraldi, L.G., Pythagorae simbola (...), Basilea, 1551, p. 468. Esto es también recogido por Covarrubias, S., Tesoro de la lengua castellana o española, edición integral ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Universidad de Navarra, Editorial iberoamericana, 2006, pp. 45-46.

[144] Vid. a propósito, el apéndice «Sobre la interpretación emblemática del arte holandés». Apers, S., El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII, Hermann Blume, Madrid, 1987, pp. 311 y ss.

[145] García Arranz, J.J., Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1996.

[146] Henkel, A. y Schöne, A., Emblemata Handbuch zur sinnebilderkunst des XVI und XVII Jahrhundersts, Stuttgart, 1967.

[147] Vid. este documento en Gombrich, E.H., Aby Warburg. Una biografía intelectual, Alianza Ed., Madrid, 1992, pp. 140-141.

[148] Podro, M., Los historiadores del arte críticos, A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 205.

[149] Podro, M., op. cit., p. 203.

[150] Cfr. en este mismo autor los siguientes puntos: «El mundo de los mercaderes y la Capilla Sassetti» y «Arte y superstición», en op. cit., pp. 206 y ss.

[151] Los ensayos de Panofsky sobre el estilo fueron reunidos por primera vez en 1995 por Irving Lavin. Vid. la trad. esp.: Panofsky, E., Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos, Paidós, Barcelona - Buenos Aires - México, 2000. En el primero de estos ensayos, «Qué es el Barroco?», se ocupa en el carácter y las discrepancias internas del Barroco como estilo. Este trabajo data de 1934, el mismo año en que se traslada a los Estados Unidos. Es probable que dicho estudio fuera concebido con el fin de intentar conectar con la mentalidad intelectual de los historiadores norteamericanos del momento. Más adelante, en

1936, elaborará un segundo trabajo: «El estilo y el medio en la imagen cinematográfica», y mucho más tardíamente, en 1961, un tercero: «Los antecedentes ideológicos del radiador del Rolls-Royce». Panofsky, en cada uno de estos estudios trata de buscar los síntomas estilísticos de obras relacionadas con un período: el Barroco; con un medio: el cine; y de una nación: Inglaterra. Con todo, su interés por el estilo ha de ser diferenciado del interés del experto en dataciones, ocupándose más de cuestiones conceptuales.

[152] Panofsky, E., «Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix'», en Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburstage, Verlag von E.A. Seemann, Leipzig, 1927, pp. 261-308. Cfr. así mismo Cieri Via, C., Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1994, p. 74.

[153] Gombrich, E.H., Eribon, D., Lo que nos cuentan las imágenes. Charlas sobre el arte y la ciencia, Debate, Madrid, 1992, p. 72.

[154] Gombrich, E.H., «Demand and Supply in the History of Styles: the example of International Gothic», en Bal, M., Mitzmann, A.B., Stumpel, J., (eds.), Three Cultures, simposio organizado por The Praemium Erasmianum Foundation, Rotterdam, 1989, pp. 127-159.

[155] Gombrich, E.H., Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Debate, Madrid, 1998, p. 17.

[156] Gombrich, E.H., Arte e ilusión, ed. cit., p. 20.

[157] Shapiro, M., «Estilo», en Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte, Tecnos, Madrid, 1999, p. 71. La primera edición de este texto corresponde a 1953, pero fue revisado posteriormente en 1994.

[158] Vid. las pp. 34-37, y así mismo en p. 344.

[159] Vid. las pp. 43-36. y así mismo en p. 341.

[160] Vid el cuadro de la p. 112.





[1] El estructuralismo ha perfilado su concepto en función de lo que entiende como construcción de sistemas semióticos. Para ello es esencial el estudio de Todorov, T., Teorías del símbolo, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991. Así mismo, una consideración del símbolo desde un planteamiento sociológico y evolucionista corresponde a la propuesta de Elias, N., Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural, Ed. Península, Barcelona, 1991.

[2] Panofsky, E., Estudios sobre iconología, Alianza, Madrid, 1979, p. 18.

[3] Sobre un principio de evaluación de las relaciones entre la Sociología y la iconología, vid. González García, J. M., «Sociología e iconología», en Revista Española de investigaciones sociológicas, nº 84, (1998 oct-dic.), pp. 23-43.

[4] Voy a seguir en sus líneas básicas a Ferrater Mora, J., Diccionario de Filosofía de Bolsillo, Alianza, Madrid, 1994. Vid. las voces idealismo y realismo, en pp. 392398 y pp. 661-665, respectivamente.

[5] Durand, G., La imaginación simbólica, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1971, p. 9. Lleva a Cassirer, E., An Essay on Man, p. 32.

[6] Chevalier, J. y Gheerbrant, A., Diccionario de los símbolos, Herder, Barcelona, 1986, p. 22.

[7] Durand, G., op. cit., vid. especialmente el capítulo «Introducción. El vocabulario del simbolismo», pp. 9 y ss.

[8] Lalande, A., Vocabulaire critique et technique de la philosophie, artículo «symbole sens». Cit. de Durand, op. cit., p. 13.

[9] Jung, C.G., Psychologische Typen. Cit. de Durand, op. cit., p. 13.

[10] Durand, G., op. cit., p. 14.

[11] Champeaux, G. y Sterckx, S., Introducción a los símbolos, Encuentro, Madrid, 1984, pp. 36 y ss.

[12] «Simboli e attributi», Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1966, pp. 298-300.

[13] Todo esto ha sido expuesto por Gombrich, E.H., Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento, Alianza, Madrid, 1983, pp. 233 y ss.

[14] Duch, Ll., Mite i interpretació. Aproximació a la logomítica II, Publicacions de l'abadia de Montserrat, 1996, p. 28.

[15] Albizu, E., «Un aporte a la concepción simbológica del mito: C.F. Creuzer», en Escritos de Filosofía 3, Buenos Aires (1979).

[16] Duch, Ll., op. cit. Véase especialmente el cap. III, pp. 123 y ss.

[17] Para un perfil biográfico de su personalidad, vid. Duque, F., «Introducción: de símbolos, mitos y demás cosas antiguas», en Creuzer, G.F., Sileno. Idea y validez del simbolismo antiguo, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1991, pp. 48-59.

[18] Creuzer, G.F., Symbolik und Mythologie der alten Volker, besonders der Griechen, Leipzig y Darmstadt, K.V. Leske, 1810-1812 (3 vols). La segunda edición es de 1822-1823, y la tercera, de 1836-1843, consta de 4 vols. Actualmente: Olms, Nachdruck Hildesheim, 1973.

[19] Para la estructura de la obra, vid. también Duque, F., op. cit., pp. 40-43.

[20] Duch, Ll., op. cit., p. 150.

[21] Tomo la cita de Duque, F., op. cit., pp. 25-26. Remite a Creuzer, G.F., Symbolik. Anh. z. Allg. Theil. 29-30; IV, 529-31.





[22] Panofsky, E., Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 25-31.

[23] Duch, Ll., op. cit., p. 152. Para esta idea, lleva a Gockel, H., Mithos und Poesie. Zum Mythosbegryff in Aufklärung und Frühromantik, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1981, p. 9.

[24] Albizu, E., loc. cit.

[25] Una síntesis de los principales receptores del pensamiento de Creuzer (Johan J. von Görres y Johann J., Bachofen), así como de los detractores (Johan H. Voss y Karl O. Müller), puede verse en Duch, Ll., op. cit., pp. 155-163.

[26] Sobre la crisis del simbolismo, Durand habla de una «iconoclastia por exceso, por evaporación del sentido», que diferencia de la primera iconoclastia bizantina que denomina «iconoclastia por omisión», que, en el fondo, no supone más que una exigencia reformadora de pureza del símbolo. Cfr. el capítulo 1 «La victoria de los iconoclastas o el reverso de los positivismos», en op. cit., pp. 24 y ss.

[27] Sobre estas ideas, vid. Sebastián, S., Espacio y Símbolo, especialmente el capítulo «Las ideas arquetípicas», Córdoba, 1977, pp. 5-14.

[28] Durand, G., op. cit., el capítulo 2 «Las hermenéuticas reductivas», pp. pp. 47 y ss.

[29] Durand, G., op. cit., p. 68.

[30] Durand, G., op. cit., p. 50.

[31] Estos artículos pueden consultarse en Freud, S., Psicoanálisis del arte, Madrid, Alianza Ed., 1970.

[32] Ocampo, E. y Perán, M., Teorías del arte, Icaria, Barcelona, 1991, pp. 179 y ss.

[33] Vid. una exposición más amplia de este proceso en Ocampo, E. y Perán, M., op. cit., pp. 179-188.

[34] Duch, Ll., op. cit., pp. 82-83.

[35] Ocampo, E. y Perán, M., op. cit., p. 186. Lleva a Kofman, S., El nacimiento del arte. Una interpretación de la Estética Freudiana, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973, p. 44.

[36] Durand., op. cit., pp. 50-54. Remite a Dalbiez, R., La méthode psychanalitique et la doctrine freudienne, Desclée de Brouwer, 1949, vol. 2, p. 267.

[37] Como introducción a los conceptos psicológicos de Jung, vid. su ensayo «Acercamiento al inconsciente», en Jung, C.G., et al., El hombre y sus símbolos, Aguilar, Madrid, 1979, pp. 18-103.

[38] Ocampo, E. y Perán, M., op. cit., p. 188.

[39] Jung, C.G., «Acercamiento al inconsciente», ed. cit., p. 67.

[40] Ib.

[41] Jung, C.G., «Acercamiento al inconsciente», ed. cit., p. 69.

[42] Cirlot, J.E., Diccionario de símbolos, Siruela, Madrid, 2006, en «Introducción», p. 41.

[43] Jung, C.G., Transformaciones y símbolos de la libido, Buenos Aires, 1952. Cit. de Cirlot, J.E., op. cit., p. 41.

[44] Ib.

[45] Una visión global y útil sobre el sentido y los contenidos intelectuales del Círculo de Eranos, la ofrece Ortiz-Osés, A., El Círculo de Eranos, Suplementos Anthropos, nº 42,





Barcelona, 1994. Consta de una breve introducción al Círculo de Eranos y su problemática fundacional de signo arquetipológico. A continuación presenta los Eranos-Jahrbücher, o Anuarios de Eranos, con un análisis o recensión de sus aportaciones más relevantes. Concluye con una reflexión general sobre las aportaciones de este círculo intitulada como «Ecumenismo simbólico».

[46] Garagalza, L., La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 25.

[47] Ortiz-Osés, A., «Presentación», en Jung, et al., Hombre y sentido: Círculo Eranos, III. Selección de textos de 'Eranos-Jahrbücher', Anthropos, Barcelona, 2004.

[48] Duch, Ll., op., cit., p. 203.

[49] Eliade, M., Imágenes y símbolos. Ensayos sobre simbolismo mágico-religioso, Taurus, Madrid, 1979, p. 32.

[50] Ibid.

[51] Eliade, M., op. cit., p. 39.

[52] Cfr. Duch, Ll., op. cit., pp. 205-210.

[53] Eliade, M., op. cit., pp. 11-12.

[54] Duch., Ll., op. cit., p. 215.

[55] Durand, G. Les structures anthropologiques de l'immaginaire. Introduction a une archétipologie générale, Paris, 1960 (trad. esp. Las estructuras antropológicas de lo imaginario, Taurus, Madrid, 1982).

[56] Garagalza, L., op. cit., p. 23. Lleva a Bachelard, G., La poétique de la rêverie, Presses Universitaires de France, Paris, 1989. p. 46.

57 Garagalza, L., op. cit., p. 24.

58 Vid. especialmente el epígrafe «Filosofía y Tradición», en Garagalza, L., op. cit., pp. 32-41.

59 Durand, G., op. cit., p. 25.

60 Cfr. Gombrich, E.H., El sentido del orden. Estudios sobre la psicología de las artes decorativas, Debate, Madrid, 2004, pp. 346-347.

61 Gombrich, E.H., Imágenes simbólicas, ed. cit., p. 291.

62 No obstante, si leemos su ensayo «El psicoanálisis y la historia del arte», no parece rechazar la índole del simbolismo del Psicoanálisis, por lo que, como mínimo, deberíamos considerar su posición como vacilante. Vid. este ensayo en Meditaciones sobre un caballo de juguete, Debate, Madrid, 1998, pp. 30 y ss. En otros lugares, Gombrich se declara contrario a la inmersión freudiana en la personalidad del artista, cuya obra está en estrecha relación con su historia personal, como método histórico-artístico.

63 Bialostocki, J., «los 'temas de encuadre' y las imágenes arquetipo», en Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes, Barral, Barcelona, 1972. Anteriormente ha sido explicado el concepto de temas de encuadre en pp. 46-49 y p. 347.

64 Frankfort, H., «The Archetype in Analytical Psichology and the History of Religion», en Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXI (1958).

65 Esta es la clasificación del conjunto de estudios del Círculo de Eranos que ofrece, Ortiz-Osés, A., El Círculo de Eranos, loc. cit.

66 En cuanto al arte uno de los intelectuales más destacados es H. Read, autor de varias colaboraciones en los volúmenes del Círculo de Eranos. Vid. también de este autor Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana, México, 1957.





[1] Las propuestas hermenéuticas son muy variadas. Creo que como teorizaciones generales deberían ser destacadas fundamentalmente dos de ellas: Gadamer y Betti. Muchas obras del primero han sido traducidas en España. Gadamer, H.G., Arte y verdad de la palabra, Paidós, Barcelona, 1998; del mismo, Estética y hermenéutica, Tecnos, Madrid, 2006. Gadamer, H.G., et al., Diccionario interdisciplinar de hermenéutica, dirigido por Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros, Universidad de Deusto, Bilbao, 2004. Betti, E., L'Ermeneutica come metodica generale delle scienze dello spirito: saggio introduttivo, scelta antologia a bibliografie, a cura di Gaspare Mura, Città Nuova, Roma, 1987.

[2] Seguí de la Riva, J., «Introducción a la interpretación y al análisis de la forma arquitectónica», en Seguí, J., Planell, J. y Burgaleta, P.M., La interpretación de la obra de arte, Editorial Complutense, Madrid, 1996, pp. 13 y ss.

[3] Seguí, J., op. cit., p. 14.

[4] Seguí, J., op. cit., p. 16.

[5] Ib.

[6] Vid. el capítulo «De la iconografía a la visualidad» en el vol. 1: García Mahíques, R., Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como Historia cultural, Encuentro, Madrid, 2008, pp. 411 y ss.

[7] Ferrater Mora, J., Diccionario de Filosofía de Bolsillo, Alianza, Madrid, 1994, pp. 40-43.

[8] Seguí, J., op. cit., pp. 37-39.

[9] Esta concreta cuestión ha sido ya tratada. Vid. el vol. 1: García Mahíques, R., Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como Historia cultural, ed. cit., pp. 274-275. Ahora, en el presente apartado se revisarán los conceptos básicos de tradición cultural convencionalizada y ámbito conceptual e imaginario, integrantes de la estructura de la investigación iconológica, que ya fueron expuestos en una ponencia dentro del I Simposio Internacional de Emblemática, celebrado en Teruel en octubre de 1991: García Mahíques, R., «La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la vanitas», en Actas del I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel, 1994, pp. 59-91.

[10] Como compendio de los aspectos más importantes de la semiótica aplicada al lenguaje de las imágenes artísticas, sigue siendo una aproximación útil la obra de Calabrese, O., El lenguaje del arte, Barcelona, 1987. La cuestión del código es central en los enfoques semióticos. El tema ha sido abordado en su consideración teórica por Umberto Eco a propósito del asunto sobre la originalidad que busca siempre el artista a la hora de crear. Viene a resolver que hay operaciones de originalidad que se imponen en el uso social comunicativo a las que se adjudica un juicio de valor positivo, por lo que, una vez dicha originalidad entra en circulación en el sistema de saber, se hace redundante por convención. Es decir, los códigos se instituyen a partir de determinadas originalidades, con lo que cabe pensar también que se transforman los ya existentes en función de la originalidad del artista, más las respuestas del espectador, concretadas en el gusto o el juicio de valor, conformándose los códigos en idiolectos concretos. Cfr. Eco, U., «El mensaje estético», en La estructura ausente, Lumen, Barcelona, 1986, p. 159 y ss.

[11] Para un análisis más completo de esta codificación vid. mi estudio sobre la obra de Núñez: García Mahíques, R., Empresas Sacras de Núñez de Cepeda, Tuero, Madrid, 1988, pp. 49-52.

[12] Vid. en el vol. 1: García Mahíques, R., Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como Historia cultural, ed. cit., la fig. 89, y el concepto de implicación en las pp. 400-402. Gombrich, E. H., «Objetivos y límites de la iconología», en Imágenes simbólicas, ed. cit., pp. 13 y ss.

[13] El mundo semántico intensionalizado de un cuadro o texto, y el mundo semántico como universo de experiencia extensional del autor o de los espectadores, constituyen una clarificadora proyección de los conceptos de forma y de substancia del contenido, respectivamente, de acuerdo con la clásica formulación del sistema lingüístico de Luis Hjelmslev, para quien cada uno de los planos del signo —expresión y contenido—, se subdividen en forma y substancia. Así mismo, las categorías de extensionalización e intensionalización proceden de los conceptos lógicos de G. Frege, y han sido aplicados para la constitución de la semántica del texto verbal por Tomás Albaladejo, y por A. García Berrio y Teresa Hernández Fernández para el texto visual. Cfr. García Berrio, A. y Hernández, T., Ut poesis pictura, poética del arte visual, Tecnos, Madrid, 1988, pp. 57 y ss.

[14] García Berrio, A. y Hernández Fernández, T., op. cit., p. 60.

[15] Shapiro, M., op. cit., p. 64.

[16] Gombrich, E.H., Imágenes simbólicas, ed. cit., pp. 17-18.





[17] Gombrich, E.H., Imágenes simbólicas, ed. cit., p. 19.

[18] Cfr. la sección: «El enfoque iconológico de la emblemática» en pp. 143 y ss. Estudios que se han orientado hacia la consideración diacrónica del código han sido: García Mahíques, R., Fora Emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico, microfichas, Universitat de València, 1990; García Arranz, J.J., Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1996.

[19] Vid. pp.37-43 y p. 348.

[20] En este sentido está trabajando el grupo de investigación APES. Cfr. García Mahíques, R., «La Interpretación de las Imágenes como Historia Cultural. El proyecto 'Los tipos iconográficos' y una reflexión sobre la terminología en los estudios de iconografía», en García Mahíques, R., y Zuriaga Senent, V., (eds.), Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2008.

[21] Para el caso de la vanitas en sus aspectos visuales, es ya clásico el estudio delimitativo de Bialostocki, J., Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes, en el capítulo «Arte y Vanitas», Barcelona, 1972, pp. 185-226. Un estudio clásico es el dedicado a la vanitas dentro del conjunto más amplio de las naturalezas muertas, de Bergström, I., Dutch Still-life Painting in the seventeenth century, Faber & Faber, Londres, 1957, pp. 154-190; del mismo autor, Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII, Madrid, 1970. Vid. también Schneider, N., Naturaleza muerta: apariencia real y sentido alegórico de las cosas, Taschen, Colonia, 1992. Existen otras muchas aportaciones cuyo listado probablemente resulte aquí algo excesivo. Vale la pena, no obstante, destacar algunas aportaciones españolas de importancia: R. de la Flor, F., La península metafísica. Arte literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999; y del mismo autor: Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680), Cátedra, Madrid, 2002. Actualmente está en marcha la tesis doctoral de Luis Vives-Ferrándiz Sánchez sobre la Vanitas, en la cual se ofrecerán nuevas perspectivas sobre este tema.

[22] Para ello, de momento, nos podría servir la consulta del libro de Réau, L., Iconografía del arte cristiano, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, t. 2, vol. 4, pp. 142 y ss.

[23] La obra, óleo sobre tabla, de 39 x 35,5 cm., se conserva en Caen, Museo de Bellas Artes. Cfr. Tapié, A., Les Vanités dans la peinture au XVII siècle, catálogo de la exposición celebrada en Caen, Museo de Bellas Artes, entre el 27 de Julio y el 15 de Octubre de 1990,

y en París, Museo de Petit Palais, del 15 de Noviembre de 1990 al 20 de Enero de 1991, pp. 120-121.

[24] Una aclaración importante conviene hacer aquí. Es evidente que lo que vamos llamando tradición cultural convencionalizada constituye un eje referencial que puede ser aplicado en un sentido múltiple. En el caso que estamos estudiando, debemos tomar, en primer lugar, la tradición convencionalizada del tipo iconográfico: san Jerónimo penitente. De hecho la historia de los tipos es en realidad un modo de compendiar las tradiciones convencionales de los tipos iconográficos. Pero al margen de los tipos, podemos también advertir que existen tradiciones culturales convencionalizadas específicas de elementos concretos que pueden, como en este caso, figurar como atributos dentro de una imagen tal como en este caso san Jerónimo. Es por ello razonable que podamos llegar a establecer tradiciones convencionalizadas de la calavera, la piedra cuadrangular, etc.

[25] Para una visión panorámica de los principales tópicos alrededor de la muerte como vanitas, vid. Bialostoki, J., op. cit., pp. 187-192.

[26] Juan de Borja, Empresas Morales, Praga, 1581 (ed. de García Mahíques, R., Ajuntament de València, 1998), empresa C, p. 212. Una muy interesante interpretación de esta empresa de Juan de Borja, que toma como extensionalización referencial la cultura española de la segunda mitad de siglo XVI, corresponde a R. de la Flor, F., «La sombra del Eclesiastés es alargada. 'Vanitas' y deconstrucción de la idea de mundo en la emblemática española hacia 1580», en Zafra, R., y Azanza, J., Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro, Akal, Madrid, 2000, pp. 337-352.

[27] Champeaux, G., y Sterckx, S., Introducción a los símbolos, ed. cit., p. 44.

[28] Valeriano, P., Hieroglyphica, Basilea, 1556 (Venecia, 1625), Lib. XXX-VIX, p. 519.

[29] Ripa, C., Iconologia, Roma, 1593 (traducción española de Juan y Yago Barja, Madrid, 1987), II, pp. 282-7.

[30] Borja, J. de, Empresas Morales, ed. cit., Empresa LXXV, p. 162.

[31] Una visión más amplia de este signo visual: el cubo como símbolo de la virtud, contrapuesto a la esfera como símbolo de la fortuna, la presento en un estudio específico: García Mahíques, R., «Sedes virtutis quadrata. Consideraciones sobre la iconografía de los penitentes», en Zafra, R., y Azanza, J., Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la





literatura del Siglo de Oro, Akal, Madrid, 2000. En este caso debe ser percibida la tradición cultural convencionalizada del cuadrado/cubo en combinación con el ámbito conceptual de las imágenes barrocas de los santos penitentes.

[32] Alberti, L.B., De pictura, 53, en trad. esp. De la pintura y otros escritos sobre arte, Introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, Tecnos, Madrid, 1999, p. 114.

[33] Shapiro, M., op. cit., pp. 64-65.

[34] Todo esto constituye una revisión actualizada de una propuesta anterior. Cfr. García Mahíques, R., El comentario de la obra de arte. Guía técnica, Ajuntament de Llocnou de Sant Jeroni, 1992.

[35] Ponz, A., Viaje de España, Madrid, 1789, t. IV, pp. 133-134.

[36] Esta localización, corresponde a Óscar Calvé Mascarell.

[37] Leica fue la primera cámara de 35 mm, los primeros prototipos fueron construidos por Oskar Barnack en E. Leitz Optische Werke, Wetzlar, en 1913. Barnack uso película estándar de cine de 35 mm, pero amplió el tamaño de la imagen hasta los 24x36 mm. Barnack eligió una relación de aspecto de 2:3, con una capacidad de 36 exposiciones por película (originalmente fueron 40 exposiciones pero algunas películas eran demasiado finas).

[38] Este análisis formal, corresponde a Beatriz Consuegra Pericás.

[39] Panofsky, E., Estudios sobre iconología, Alianza, Madrid, 1979, pp. 17-18.

[40] Panofsky, E., Estudios sobre iconología, ed. cit., p. 17.

[41] Pollitt, J.J., Arte y Experiencia en la Grecia Clásica, Xarait, Madrid, 1987, pp. 129-133.

[42] Panofsky, E., Estudios sobre iconología, ed. cit., p. 18.

[43] Vid. en el vol. I, figs. 3 y 4.

[44] Warburg, A., «El Nacimiento de Venus y la Primavera...», ed. cit., pp. 107 y ss.

[45] Esta aproximación al significado, corresponde a Mireia Vives i Vera.

[46] Bozal, V., Goya y el gusto moderno, Alianza, Madrid, 2002, p. 261.

[47] García Mahíques, R., «El elefante o la humanidad obediente», en Lecturas de historia del arte I (1989), pp. 283-294.

[48] Sebastián, S., El Fisiólogo atribuido a san Epifanio, trad. directa del latín por Francisco Tejada Vizuete, Tuero, Madrid, 1986, pp. 23-31.

[49] García Mahíques, R., «El elefante...», ed. cit., p. 284.

[50] Sobre la emblemática como apoyo para la interpretación de obras pictóricas de Goya, vid. López Vázquez, J.M.B., Declaración de las pinturas de Goya, Diputación de A Coruña, 1999. Vid. así mismo Moffitt, J., «Los Emblemas Morales de Francisco de Goya y de Sebastián de Covarrubias», en Goya nº 241-242, (1994), pp. 45-56.

[51] Covarrubias, S., Emblemas morales, cent. II, emb. 61, Madrid, 1610, p. 161.

[52] La Perrière, G., Le Theatre des bons engins, Paris, 1539, emb. LXII.

[53] Núñez de Cepeda, F., Idea del buen Pastor, copiada de los santos doctores y representada en Empresas Sacras, Lyon, 1682 (Lyon, 1688), Empr. XLIV. García Mahíques, R., Empresas Sacras de Núñez de Cepeda, ed. cit, pp. 170 y ss.

[54] Levitine, G., «The elephant of Goya. An Emblematic Basis a Political interpretation», en The Art Journal XX, 3 (1961), pp. 145-148.





[55] Gómez de la Serna, G., Goya y su España, Alianza, Madrid, 1969, p. 62.

[56] Pérez Sánchez, A.E. y Gállego, J., Goya grabador, catálogo de exposición, Fundación Juan March, Madrid, 1994.

[57] Williams, G. A., Goya y la revolución imposible, Icaria, Barcelona, 1978.

[1] Se trata del proyecto de la Universidad Politécnica de Valencia: Recuperación integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, bajo la dirección de Ignacio Bosch Reig y Pilar Roig Picazo.

[2] Mi asistencia en la restauración de este conjunto mural fue muy limitada puesto que en el momento de integrarme en el equipo, las labores estaban ya muy avanzadas y tomadas las principales decisiones. Pude llegar, sin embargo, a la realización del estudio histórico-artístico final.

[3] Este aspecto lo presenté anteriormente como «El cometido de la Historia del arte en la restauración de la colección pictórica de la Basílica. Criterio metodológico», en AA. VV., Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos (1998-2001), Valencia, Fundación para la Restauración de la Basílica de la Mare de Déu dels Desemparats, 2001, pp. 20-27.

[4] García Mahíques, R., «La Virgen de los Desamparados en los siglos XVI y XVII. La historia de la Basílica comunicada por las obras de arte», en AA. VV., Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos (1998-2001), ed. cit., pp. 28-49.

[5] García Mahíques, R., «La emblemática y patrimonio artístico: propuesta para la restauración de las alegorías escultóricas de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia», en Bernat Vistarini A., y Cull, J.T., (eds.), Los días del Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro, Barcelona, JJ de Olañeta Ed. / Universitat de les Illes Balears / Collage of the Holy Cross, 2002, pp. 257-265.

[6] García Mahíques, R., «La cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (I): el ámbito de la Gloria», Archivo Español de Arte, nº 317, (2007), pp. 67-83, y «La cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (II): el ámbito alegórico», Archivo Español de Arte, nº 318, (2007), pp. 161-176.

[7] Para una visión de los sucesivos períodos constructivos, vid. Bonet Solves, V., et. al., «La Real Capilla de la Virgen de los Desamparados. Su evolución histórica», en Bosch Reig, I. (ed.), Recuperación integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, 1994, t. I, pp. 53 y ss. Puede seguirse también un esquema de las diferentes etapas de la intervención del edificio en Vilaplana Zurita, D., «Los retablos y el Camarín de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia: de los antiguos proyectos y realizaciones al





olvido actual», en El Mediterráneo y el arte español. Actas del XI congreso del CEHA, Valencia, 1998, pp. 535 y ss.

[8] Rodríguez Culebras, R., «Notas en torno a la iconografía de la Virgen de los Desamparados», en AA.VV., V Centenario advocación «Mare de Déu dels Desemparats», Valencia, Comisión V Centenario, 1994, p. 90.

[9] Puede compararse la obra con San Vicente Ferrer y el milagro del niño de Morella, en atribución sugerida por F. Benito, y que figuró en la exposición La luz de las imágenes. Vid. catálogo: García Mahíques, R., «Contrarreforma y Barroco», en La Luz de las Imágenes, Valencia, 1999, vol. II, nº 197, pp. 70-71.

[10] Debo agradecer al que fue mi colaborador Víctor Marco García el haber localizado este importante documento.

[11] García Mahíques, R., «La Virgen de los Desamparados en los siglos XVI y XVII. La historia de la Basílica comunicada por las obras de arte», en ed. cit., pp. 42-49. Se trata del último capítulo de esta publicación, que lleva el título de «Reina de los santos». Se trata de los lienzos correspondientes a San Francisco de Borja, Santo Tomás de Villanueva, el Venerable Agnesio, el Venerable Francisco Jerónimo Simó y el Venerable Domingo Sarrió. Estas obras vienen, por tanto, a formar parte definitivamente del catálogo de Gaspar de la Huerta, descartándose otras propuestas hechas con anterioridad.

[12] Tahuenga, G., Sermón que el primer día (...) de la lucidíssima, y solemne Octava, que se celebró en la Real Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados el año 1694, a la erección sumptuosa de su rico Camarín predicó el Doctor (...), Valencia, 1695, s.n. De todos modos, el hecho de que Tahuenga no cite por su propio nombre y asunto iconográfico estos lienzos, nos puede permitir conjeturar que aún no estuviesen en realidad en su lugar, sino sólo el hueco previsto para su ubicación.

[13] Cfr. Bonet Solves, V., et. al., «La Real Capilla de la Virgen de los Desamparados. Su evolución histórica», en Bosch Reig, I. (ed.), Recuperación integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, Valencia, 1994, t. I, p. 61. Estos autores hacen constar en el citado inventario de 1738 que no he podido yo consultar personalmente, los lienzos fueron costeados por D. José Juliá, lo cual no sabemos si puede ser cierto, habida cuenta de lo que refiere el protocolo de M. Molner, el cual es absolutamente determinante.

[14] En la inscripción que figura el pie, se lee lo siguiente: «ESCLAVOS SIEMPRE DE LA VIRGEN D. JOSÉ JVLIAN Y MOMPALAV Y D. IGNACIO PASCVAL JVLIAN Y DESCALLAR SV NIETO DE EDAD DE 8 AÑOS Y DIEZ MESES. AÑO 1737».

[15] Palomino, A., en sus Vidas (ed. de Nina Ayala Mallory, Madrid, Alianza, 1986, p. 389), en el artículo que dedica a este pintor, dice: «También lo es el cuadro, que cubre el nicho de la portentosa imagen de Nuestra Señora de los Desamparados; y otros que hay en la sacristía de aquel célebre santuario». Por su parte, Orellana, M.A de, Biografía pictórica valentina (ed. de Xavier de Salas, Valencia, 1967, p. 517), dice así: «Pone también Palomino por de dicho Profesor el quadro que en su tiempo cubría el nicho principal de Nuestra Patrona y Señora la Virgen de los Desamparados en su propia y principal capilla, el qual se quitó quando en el año 1767, para celebrar el centenar de la conclusión de essa Capilla, se puso otro de mano de D. Joseph Vergara, que permanece».

[16] Tahuenga, G., l. c.: «(...) la misma Imagen, (...) colocada en su Casilicio que es su inografía [icnografia] la media porción de un exágono, cuyo diámetro que le parte, ajusta a la frente de la Capilla el cuerpo principal de su altar mayor, con un quadro, copia de la misma Imagen, de pincel tan diestro, que quando al correrse, o subir cierra el divino trono de MARIA, substituye su retrato tan piadosamente presente a la devoción, que manifiesta el mismo primor que oculta, dexando a la parte del Camarín, y dentro el cuerpo de su fabrica, el nicho, donde está la Santa Imagen, también a todos lados patente, pues su fábrica es toda de ricos, y transparentes cristales, (...)».

[17] Existe documentación, además de una tradición oral en la Cofradía de Santa Lucía, que pueden demostrar que la pieza fue adquirida por dicha cofradía a cambio de la cesión de un terreno para la ampliación del hospital.

[18] Tormo, E., Levante, Madrid, 1923, pp. 98-99.

[19] Los historiadores del siglo XIX son prácticamente unánimes en atribuir a este oscuro pintor estas dos obras. Vid. por ejemplo, Ballester, L., Apuntes históricos relativos a la Santa Imagen, Cofradía y Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, Valencia, José Martí, 1877, p. 42. Vid. así mismo Blasco, G.R., La Virgen de los Desamparados. Historia de la sagrada Imagen que con esta invocación se venera en Valencia, y relación de fiestas celebradas con motivo de su traslación a la nueva capilla en 1667, y al solemnizar el primer centenar en 1767, Valencia, 1867, p. 83. No obstante, está aún por esclarecer la autoría real y la cronología de la Dedicación de D. José Julià que por el momento se nos pierde en una maraña de indicios un tanto contradictorios. Los autores citados mencionan esta obra como del pintor Miguel Jordán, pero una observación a su factura estilística ofrece también una base muy fundada para asociarla al resto de obras de Gaspar de la Huerta. Pero este pintor murió en 1714, mucho antes del acontecimiento representado en el cuadro, y datado en su inscripción al pie: 1737, por lo que cabe pensar que la obra habría surgido de un entorno próximo a Gaspar de la Huerta, en donde cabría, quizás, encajar al tal Miguel Jordán, de quien no sabemos nada.





[20] Blasco, G.R., op. cit., p. 82.

[21] Rodrigo Pertegás, J., Historia de la Antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes Mártires y Desamparados, de la venerada Imagen y de su capilla, Valencia, Hijo de F. Vives Mora, 1923, pp. 330-1.

[22] Se trata del inventario de 1738, citado en el estudio preliminar de los restauradores y 1758, citado por Pertegás, que posiblemente no sean dos sino uno solo. Este archivo, por el momento es de muy difícil acceso, lo que me obliga a postponer la consulta.

[23] J. Rodrigo Pertegás, en op. cit., p. 374: «En 1737 enfermó gravemente un niño de ocho años, nieto de Don José Julián y Montpalau, progenitor de las nobles familias de los actuales Barones de Benidoleig y Santa Bárbara, y empleados tal vez, sin éxito, los remedios aconsejados por la ciencia humana, recurrió el dolorido prócer a implorar humildemente la protección y amparo de la que es salud de los enfermos, y prometió que si el enfermito recobraba la salud, como pública muestra de agradecimiento al favor recibido, se dedicaría personalmente al servicio de tan bondadosa Señora, sirviendo una de las plazas de acólito en la Real Capilla.

Conseguida la completa curación del enfermo, no sólo se cumplió fielmente la promesa, sino que se encargó al pintor Miguel Jordán que perpetuara la memoria del beneficio recibido, representando en un cuadro de grandes dimensiones a la, Santísima Virgen, ante la que aparecen de rodillas, dándole gracias, el piadoso caballero y el niño, que ostenta las vestiduras propias de los acólitos de la Catedral, que son las que sin duda usarían entonces los de la Capilla».

[24] Estos lienzos, firmados por Palos, y no así por Llácer como hasta ahora se creía con falta de fundamento, debieron disponerse en el período de la última reforma, a partir de los proyectos de Vicente Marzo y Joaquín Thomás y Sanz en 1818.

[25] De la Torre y Sebil, F., Reales fiestas que dispuso la noble, insigne coronada y siempre Leal ciudad de Valencia, a honor de la milagrosa Imagen de la Virgen de los Desamparados, en la Translacion a su nueva sumptuosa Capilla, Gerónimo Vilagrasa, Valencia, 1668.

[26] Kubler, G., Arquitectura de los siglos XVI y XVII, Madrid, volumen de la colección Ars Hispaniae, 1957, p. 75.

[27] Vid. Bonet Solves, V., et. al., «La Real Capilla ...», en ed. cit., t. I, p. 60.

[28] Cfr. Gombrich, E.H., Nuevas visiones de viejos maestros. Estudios sobre el arte del Renacimiento IV, Alianza, Madrid, 1987, pp. 134-135.

[29] Este documento al menos, en opinión de J. Rodrigo Pertegás y por E.M. Aparicio Olmos hace indiscutible el hecho de que la Cofradía en 1416 no tenía aún imagen. Objetivamente, lo único que por el momento se puede probar es que la imagen de la Virgen de los Desamparados que actualmente se venera no se esculpió antes de 1419 y que quizá date tan sólo de 1425. Cfr. Rodrigo Pertegás, J., op. cit., p. 48; Aparicio Olmos, E.M., La Imagen original de Nuestra Señora de los Desamparados, Valencia, Tip. Colón, 1955, p. 35.

[30] Del Olmo, J.V., Lithologia o explicación de las piedras y otras antigüedades halladas en las zanjas que se abrieron para los fundamentos de la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia (...), Bernardo Nogués, Valencia, 1653.

[31] Esclapes de Guilló, P., Resumen historial, de la fundacion, i antigüedad de la Ciudad de Valencia de los Edetanos, vulgo del Cid. Sus progressos, ampliacion i fabricas insignes, con notables particularidades (...), Antonio Bordázar, Valencia, 1738, p. 133. Aparte de esta opinión generalizada, existe, por ejemplo, la de Lorenzo Mateu y Sanz, que cree que la imagen fue esculpida en 1411 o antes de 1414, año este último en que se aprueban las constituciones por Fernando I.

[32] Blasco, G.R., op. cit., p. 28.

[33] El funcionamiento de los aspectos narrativos de esta obra los he tratado anteriormente. Vid. pp 125-127.

[34] El camarín aún tendrá que sufrir la remodelación del arquitecto Francisco Almenar Quinzá en 1911. Vid. Benito Goerlich, D., Arquitectura del eclecticismo en Valencia, Valencia, 1983, p. 250. Así mismo Vilaplana Zurita, D., «Los retablos y el Camarín...», l. c., p. 539.

[35] Todos estos símbolos pertenecen a la tradición de la emblemática mariana, con fuentes bíblicas y letánicas muy conocidas. Así, el lirio viene de Ct 2, 2: «como el lirio entre los cardos, así mi amada entre las mozas», elemento que hay que vincular también al tema de la virga Jessé, que tiene su origen en Ezequiel; la rosa, de los Ct 2, 1: «Yo soy la rosa de Sharon...», también en Si 24, 14: «(...) como plantel de rosas en Jericó (...)»; la torre es la





turris davídica de Ct 4, 4: «Tu cuello, la torres de David, erigida para trofeos (...)». Sobre la simbología, o retórica emblemática mariana vid. Stratton, S., La Inmaculada Concepción en el Arte Español, Madrid, tirada a parte de Cuadernos de Arte e Iconografía, tr. de José L. Checa Cremades, 1988, pp. 35 y ss.

[36] De acuerdo con la Vulgata se trata de Is 55, 1: Omnes setientes venite ad aquas.

[37] García Mahíques, R., «El Cometido de la Historia del Arte en la Restauración de la Colección Pictórica de la Basílica: Criterio Metodológico», en Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos (1998-2001), Fundación para la Restauración de la Basílica de la Mare de Déu dels Desemparats, Valencia, 2001, pp. 24-25. Una fotografía de la última década del siglo XIX o inicios del siglo XX del interior de la basílica, en la cual aparecen inconfundiblemente y en buen estado dos de estos lienzos, nos sirve también para establecer una fecha ante quem para aproximar mejor su datación.

[38] El dibujo sobre Ester desmayada ante Asuero, de José Vergara, se conserva en el Gabinete de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Vid. Espinós Díaz, A., Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos (siglo XVIII), Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, t. II, nº 518.

[39] Este plan lo expuse en IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, celebrado en Palma de Mallorca, 1-4 de octubre de 2001. Vid. García Mahíques, R., «La Emblemática y el Patrimonio Artístico: Propuesta para la Restauración de las Alegorías Escultóricas de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia», en Bernat Vistarini, A. y Cull, J. (eds.), Los días del alción. Emblemas literatura y arte del Siglo de Oro, JJ. Olañeta, Edicions UIB y College of the Holy Cross, Palma de Mallorca, 2002, pp. 257 y ss. Propuse aquí también el cambio de ubicación de dos de los tondos, sospechando que habían sido cambiados de lugar durante la reposición del siglo XIX, pero la definitiva identidad de los textos desmiente que la iconografía de dichos tondos fuera desmontada.

[40] Debo agradecer a su propieratio, Pedro Arrúe, haberla puesto a nuestra disposición para su estudio y su publicación.

[41] Rodrigo Pertegás, J., op. cit., pp. 541-542. Con todo, Pertegás falla en la referencia y la cita como I R 24, 32.

[42] J. Rodrigo Pertegás —o su impresor— ha confundido la palabra miserta [compadecida], expresión que figura en la Vulgata.

[43] De todos modos es ésta una palabra que en la fotografía aparece muy confusa, ya que se muestra bastante erosionada y además se cruzan por delante de su visión otros elementos —la cuerda de la lámpara y el atributo de la alegoría contigua— lo que imposibilita su lectura.

[44] El más reciente corresponde a Vilaplana Zurita, D., «Las alegorías marianas de Luis Domingo en la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia», en Archivo de Arte Valenciano, (1995).

[45] Ripa, C., Iconología, Roma 1603 (tr. esp. de j. Barja y Y. Barja, Akal, Madrid, 1987), t. II, p. 233.

[46] 1 Co 1, 27. Exactamente, el texto según la Vulgata dice así: «(... ) et infirma mundi elegit Deus, ut confundat fortia (...)». La Biblia de Jerusalén dice: «Ha escogido Dios más bien lo necio del mundo, para confundir a los sabios», pero quizás sea más adecuada en este contexto una traducción más ajustada a lo literal: «(...) y ha escogido Dios lo débil del mundo para confundir lo fuerte».

[47] En realidad leemos REGUUM, lo que parece un error de trasncripción del pintor.

[48] El término virtute, que las traducciones españolas traducen generalmente por «poder», tiene sentido en cuanto a que Pablo se refiere al poder del espíritu.





Libros de la colección Ensayo Arte dirigida por

Magdalena de Lapuerta (Universidad CEU San Pablo)

Sebastián, Santigo, El barroco iberoamericano. Prólogo de Marcello Fagiolo dell’Arco.

García Mahíques, Rafael, Iconografía e Iconología. La historia del arte como historia cultural.

García Mahíques, Rafael, Iconografía e Iconología. Cuestiones de método.


ESTO ES
HISTORIA